HISTORIA TRÁGICA DE LA LITERATURA

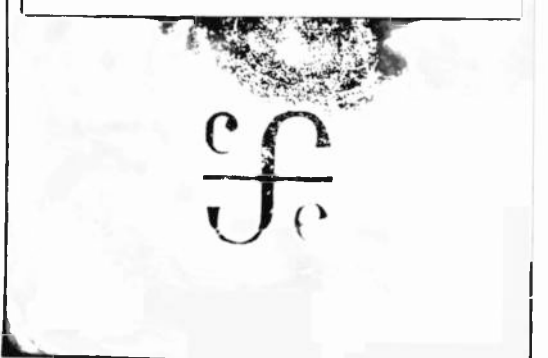
WALTER MUSCHG

Lengua y estudios literarios

HISTORIA TRÁGICA DE LA LITERATURA

La historia de la literatura ha sido una disciplina intelectual que acepta sumisamente sus equívocas limitaciones; tanto es así, que su destino en la mayoría de los casos es convertirse en manual escolar, censo onomástico (es decir: nombres y fechas, descripciones tímidas y fugaces), catálogo inerte de títulos y autores. Los afanes críticos de la modernidad —rasgo que muy precisamente la define, según varios autores— han renovado de raíz las visiones conformistas de la literatura, y han aportado un sentido más vivaz y polémico a las empresas culturales que con ella se vinculan.

En este contexto se sitúa la obra monumental de Walter Muschg, que sin embargo lleva más allá de los "formalismos" y "contenidismos" críticos su percepción histórico-literaria de obras y autores: su *Historia trágica de la literatura* es una exploración en el perfil profundo del sentido de la literatura, una interrogación tenaz y pormenorizada de los hechos literarios, inscrita en la cultura bajo el signo de "lo trágico", noción que, según advertencia del autor, no excluye ni lo crítico ni lo histórico, sino que los asimila y trasciende. Obra que se pregunta sobre el sentido de las obras, historia escrita en medio de una historia cambiante, la de Muschg se demora obsesiva e intensamente en el misterio casi metafísico que plantean las relaciones del hombre con un lenguaje artístico que lo exprese y enriquezca.



Sección de Lengua y Estudios Literarios

HISTORIA TRÁGICA DE LA LITERATURA

WALTER MUSCHG

HISTORIA TRAGICA
DE LA
LITERATURA

FONDO DE CULTURA ECONÓMICA
MÉXICO

Primera edición en alemán, 1948
Tercera edición en alemán, 1955
Primera edición en español, 1965
Primera reimpresión, 1977

Traducción de
JOAQUÍN GUTIÉRREZ HERAS

Título original:
Tragische Literaturgeschichte
© 1948 Francke Verlag, Berna

D. R. © 1965, FONDO DE CULTURA ECONÓMICA
Av. de la Universidad, 975; México 12, D. F.

Impreso en México

PRÓLOGO A LA SEGUNDA EDICIÓN ALEMANA

> El destino de toda la poesía reciente es su relación, conscientemente condicionada por la historia de la literatura, con la poesía de todos los tiempos y pueblos, ante la cual aparece como imitación o resonancia. Por lo que toca a los poetas, bien valdría la pena estudiar alguna vez exclusivamente la personalidad del poeta en el mundo y su importancia enormemente variada desde Homero hasta nuestros días.
>
> J. BURCKHARDT

SÓLO desde el siglo XIX comienza a hablarse de historia de la literatura. Esta ciencia se creó en el romanticismo alemán, el cual reconoció en el estudio histórico de la literatura su tarea patriótica. Junto con la historia patria y como parte de ella se desarrolló la historia de la "literatura nacional", que llegó a alcanzar el prestigio de una ciencia histórica gracias a los eminentes investigadores que transfirieron las virtudes del pensar histórico moderno —el amor desinteresado, el conocimiento enciclopédico y la crítica sobria— a la investigación literaria. Las mejores presentaciones de la escuela histórica, desde la *Historia de la literatura poética nacional de los alemanes* de Gervinus hasta la *Historia de la literatura alemana* de Scherer, alegran aún hoy en día por algunas cualidades que se distinguen ventajosamente del espíritu de las historias de la literatura más recientes. ¿Qué historiador literario del siglo XX habría podido escribir las frases con las que Scherer condensa su impresión total de la literatura alemana?:

> El exceso parece ser la maldición que pesa sobre nuestro desarrollo intelectual. Emprendemos vuelos de gran altura para caer en lo más profundo. Nos parecemos a aquel germano que, habiendo perdido todas sus propiedades jugando a los dados, apuesta por último su propia libertad y se deja vender sumisamente como esclavo... Es cierto que somos fieles a nuestros ideales mientras nos dominan; sin embargo, a veces nos jugamos la libertad y entonces cambiamos de dueño.

La antigua investigación literaria descansaba sobre los pilares del *pathos* nacional y de la crítica histórica. Su dicha y su límite eran el hecho de que podía derivarse del "concepto divino de la Nación" (Ranke), el cual le proporcionaba la base intelectual y la seguridad del método. Como su meta era difundir la riqueza de la tradición indígena, tuvo sus mayores triunfos en el registro completo del material objetivo y en el estudio filológico de los textos. Por cierto que el orgullo nacional no siempre se avenía con la crítica desenvuelta que revelaba a un hombre como Scherer la fatalidad histórica de la literatura alemana: su falta de tradición y la futilidad de sus grandes conquistas. La optimista Filosofía de la Historia de Hegel inspiraba en todos los campos una confianza apoyada en la historia universal y una

euforia de satisfacción ante el curso de los sucesos, actitud para la cual pueden servirnos como ejemplo las desafiantes palabras de *Der grüne Heinrich* de Gottfried Keller (que se suprimieron en la segunda edición):

> En la historia y la política se trata precisamente de algo que nunca comprenden los héroes y los oradores asmáticos: no se trata de una tragedia, sino de una meta y un final bondadosos en los que la comprensión incondicional y purificada reconcilia a todos, de una gran comedia jocosa en la que ya nadie sangra o llora. El mundo se mueve lenta pero firmemente hacia esta meta.

El mundo se fue lenta pero firmemente hacia una meta muy distinta. El patriotismo sano, que no desconocía el dolor por la patria, degeneró en nacionalismo, en superstición y finalmente en misticismo fanático, y con él también degeneró la historia nacional de la literatura. Una apreciación filosófica trató de suplir la falta de profundidad por medio de un estudio íntimo de las épocas. La voluntad hacia una comprensión enraizada en la historia del espíritu (*Geistesgeschichte*) le dictó a la investigación literaria una actitud ya no verificativa sino explicativa. Nuevamente surgieron numerosas presentaciones de la literatura alemana, que daban por conocido el material existente y deducían de él un suceso espiritual. Sin embargo, en estas obras de tinte filosófico se muestra con mayor claridad que nunca el punto débil de las obras de historia literaria que se venían haciendo: en el fondo, no tratan de la obra poética. No toman su principio ordenador de aquello que estudian, sino que se limitan como siempre a marcar los sucesos literarios en las curvas de la historia nacional. Cuanto más filosófico elijan su punto de vista y cuanto más brillantemente lo realicen, es más evidente que no llevan hacia la obra poética, sino que nos alejan de ella. Es así como sobre esa dudosa subestructura intelectual se siguen arrastrando errores que se han vuelto sacrosantos, pues ante el arte de la empatía (*Einfühlung*) se fue atrofiando hasta el sentido crítico.

El título del presente libro significa en primer lugar que no quiere ser una historia literaria como las que se hacen tradicionalmente. Su construcción no es cronológica ni abarca todo el material; tampoco es un libro edificante para la mayor gloria de una nación. Trata de iluminar sin prejuicios las leyes vitales de la poesía, pues también es un tratado de la poesía sobre una base de comparación histórica. Su teoría se relaciona directamente con su enfoque histórico, distinto de los demás, y éste a su vez proviene del estudio comparativo de los documentos. En este libro, la teoría y la historia son dos caras de una misma cosa, según la máxima de Goethe: "Lo más alto sería comprender que todo lo real ya es teoría. No se busque nada detrás de los fenómenos; ellos mismos son la doctrina."

La palabra *trágico* del título quiere ser comprendida también en el sentido de *humano*. Después de todos los conceptos dirigentes a que ha sido sometida

la historia de la literatura desde el exterior y cuya ineficacia es manifiesta, si queremos ser honrados sólo al pensamiento de lo humano podremos ligar aún la poesía. Entenderla humanamente significa comprenderla y tomarla en serio en sus causas próximas, siempre existentes y seguramente profundas, es decir, aprehenderla no sólo desde el punto de vista histórico, sociológico o filosófico, sino como expresión del sentimiento vital personal, que aparece ante nosotros en los grandes poetas. Ellos han pronunciado un sentido humano del ser que aún nos toca directamente en las grandes obras poéticas y en los destinos de los poetas. Cuando esta verdad vivida y plasmada aparece en su fuerza humanamente conmovedora y descubre sus orígenes, la investigación literaria ha realizado su tarea principal; de lo contrario, ha eludido esta tarea a pesar de todo aderezo erudito y todo refinamiento estético.

Además, deberá leerse *trágico* en el sentido de *crítico*. Quien quiera conocer la verdad sobre los poetas y la poesía, tendrá que abstenerse de toda idolatría. El lector que se incomode ante una observación crítica puede recordar la frase de Lessing, escrita antes del desfile triunfal de la ciencia literaria elogiosa y falta de criterio:

> Yo mismo no puedo crearme una ocupación más agradable que la de pasar revista a los nombres famosos, examinar su derecho a la inmortalidad, limpiarlos de manchas inmerecidas, disolver los afeites que ocultan sus defectos; en una palabra, hacer en el sentido moral todo aquello que hace físicamente la persona a quien se encomienda la supervisión de una sala de pintura.

Este procedimiento crítico no tiende a empequeñecer las grandes figuras sino, por el contrario, a despertar nuevamente el sentido discriminativo para las esencias y los valores, aquel sentido que aún poseían los padres verdaderos de la ciencia literaria alemana: Lessing, Herder, Schiller, Goethe. Evidentemente, las desfiguraciones y los retoques de siglos no pueden eliminarse de un día para otro, y menos aún en la investigación literaria, que soporta cargas ideológicas como pocas otras disciplinas.

En un sentido más estricto, la palabra *trágico* significa también la negación del concepto de historia que tomó la investigación literaria de la ciencia histórica. Ya durante todo el siglo XIX se oye un murmullo que lo pone en tela de juicio, sobre todo entre los poetas. No es sorprendente que el individualista Goethe dijera repetidas veces que los criterios de los historiadores eran "absurdos" y que la historia universal era un tejido de disparates que nada podía enseñar al pensador superior. Pero también el socialista Georg Büchner llegó a esta convicción:

> Estudié la historia de la Revolución. Me sentí anodado ante el espantoso fatalismo de la historia. Veo en la naturaleza humana una igualdad terrible, en las relaciones humanas una violencia ineludible, concedida a todos y a ninguno. El

individuo es sólo la espuma de una sola ola, la grandeza es simple casualidad, el dominio del genio es un teatro de marionetas, una lucha ridícula contra una ley férrea; reconocer esto es lo más alto, dominarlo es imposible. Ya no se me ocurre hacer carreras ante los coches de desfile y los mozos de cuerda de la historia.

Una formulación irónica de la duda sobre el pensamiento optimista de los historiadores anima las siguientes palabras de Flaubert: "Quand est-ce donc que l'on fera de l'histoire comme on doit faire du roman, sans amour ni haine d'aucun des personnages, quand est-ce qu'on écrira des faits au point de vue d'une *blague supérieure*, c'est-à-dire comme le bon Dieu les voit, d'en haut". Este sainete divino es diferente de la comedia que Keller quiere ver en la historia universal. Habría contado con la aprobación de Schopenhauer, el enemigo más acendrado de la construcción histórica hegeliana. En contra de ésta afirmó que la historia es un conocimiento y no una ciencia, porque se ocupa de lo casual y lo perecedero, y que quien quiera interpretarla no obra mejor que el que ve en las formas de las nubes animales y hombres. "Tales filósofos y glorificadores de la historia son por lo tanto cándidos realistas, además optimistas y eudomonistas, individuos triviales y filisteos empedernidos"; sus *Konstruktionsgeschichten* (Historias constructivas) van a dar siempre "a un Estado cómodo, alimenticio y gordo, con una Constitución bien regulada, con buena Justicia y Policía, Técnica e Industria y cuando mucho con perfeccionamiento intelectual". El escepticismo se convierte con Nietzsche en ataque abierto contra la ciencia histórica académica. Entre los enemigos de ésta suele nombrarse a Nietzsche en primer lugar porque proclamaba la actitud de Schopenhauer con *pathos* profético. En los esbozos para una *Reflexión intempestiva* que se proponía hacer sobre la historia de la literatura ("Nosotros los filólogos"), dice:

> Toda la historia se ha escrito hasta ahora desde el punto de vista del éxito, suponiendo, por cierto, una razón en el éxito. También la historia griega: aún no tenemos ninguna. Pero así andan todas las cosas: ¿Dónde hay historiadores que vean las cosas sin estar dominados por las patrañas comunes? Yo sólo conozco a uno, Burckhardt. En la ciencia, por doquiera el grueso optimismo. La pregunta ¿Qué habiera pasado si no hubiese sucedido esto o aquello? se rechaza casi unánimemente y, sin embargo, ésa es la pregunta cardinal que convierte a todo en un objeto irónico. Basta con contemplar la vida propia. Si busca uno un plan en la historia, véanlo en las intenciones de un hombre grandioso, quizá en las de una estirpe o un partido. Lo demás es confusión. También en las ciencias naturales hallamos esta adoración de la *necesidad*. Alemania se ha convertido en el criadero del optimismo histórico: es probable que Hegel sea uno de los culpables. Pero es la influencia más fatal que ha ejercido Alemania.

Aquí se pronuncia el nombre que nosotros, actualmente, asociamos con la reacción, quizá no la más ruidosa pero sí la mejor, en contra del "optimismo loco" de la época de Bismarck. Burckhardt ve como Schopenhauer lo

evanescente y quimérico de la historia, que le enseña a "no estimar la vida terrena más de lo que merece". Las *Reflexiones sobre la historia universal* trazan sin gestos proféticos, pero con un conocimiento amplio y una nueva percepción de lo demoniaco del poder, un cuadro pesimista de la historia. Para Burckhardt, el poder no encierra la felicidad, y ésta tampoco es un criterio para juzgar los sucesos históricos. Ve en la maldad un arranque de la economía de la historia universal, de la misma manera como la naturaleza se basa sobre el robo y el asesinato. "En suma, deberíamos tratar de deshacernos de la palabra 'dicha' al tratar de la vida de los pueblos y sustituirla por otra, en tanto que deberemos mantener, como se verá más tarde, la palabra 'desdicha'." Al final, Burckhardt expone algunas causas para consolarnos de la superioridad de la maldad en la historia. Sin embargo, éstas no suavizan la frase: "En la tierra lo imperecedero es la bajeza", y sus formulaciones, intencionalmente apagadas, no pueden ocultar al lector atento la conciencia subyacente de que "todo lo terrenal es débil e inseguro".

En el siglo XX se ha abierto un abismo de miseria y horror, ante el cual para algunos ya no es descabellada la idea de que la historia de la humanidad pueda ser una tragedia o una farsa. En libros escritos por *outsiders* ya nunca se aplaca la apreciación nihilista de la historia universal. Ha surgido una "filosofía de la nada" que aprehende al hombre como un ser de crisis y lo coloca en una media luz de ser y no-ser. También hay una poesía de la nada, quizá actualmente la única poesía genuina. Ella ha reconocido que la civilización se vuelca a lo absurdo, que sus triunfos causan más víctimas que anteriormente las guerras, que el progreso desemboca en el aniquilamiento y que la disposición espiritual del hombre corresponde a esta condición material. Pero sobre todo existe una literatura nihilista que sigue explorando el hecho, ya no reconfortante y ni siquiera transparente, de la "existencia", y que atrae grandes huestes de creyentes en la incredulidad total. Estos "existencialistas" declaran que el mundo no tiene sentido porque para su estado actual, creado por los hombres, no podría hallarse realmente un sentido. Se animan entre sí a vivir razonablemente de acuerdo con la sinrazón, según la receta de Franz Moor en *Los bandidos* de Schiller: "No hubo nada y no habrá nada, y por nada se hablará una palabra más: el hombre nace del cieno, camina en el cieno, produce cieno y se descompone en el cieno, hasta que finalmente se pega como suciedad a las plantas de su bisnieto." Esta moral de la "negación absoluta" es notable como confesión del fracaso del credo progresista, pero también muestra que es posible vivir en medio de un mar de sufrimientos sin pensar trágicamente. El nihilismo que ahora está en baja sólo es el reverso del optimismo que hizo de Europa una prostituta. Se especula con catástrofes de la misma manera como antes se especuló con progresos. Pero las catástrofes no son aún tragedias, y lo absurdo es lo contrario de la conciencia de lo trágico.

A ninguno que haya presenciado el más reciente desarrollo de la ciencia literaria puede sorprenderle que también ella esté propensa a accesos nihilistas. Los métodos creados por generaciones pasadas aún se manejan individualmente con maestría, pero en una yuxtaposición de puntos de vista que carece de dirección. Además, aún quedan residuos de las fantásticas doctrinas falaces en las que se llevó al absurdo la manía de encontrar relaciones históricas, y también dejó sus huellas la inimaginable irrupción del periodismo y la charlatanería que deshonraron las universidades de nuestra época. "Por lo tanto, la confusión monetaria de Alemania no puede ser tan grande como la que se ha colado en los libros de texto que hacemos circular entre nosotros", dijo Hamann en una ocasión parecida. En estas condiciones es comprensible que algunos huyan de los excesos de la falsificación histórica saltando a la contemplación puramente estética de la literatura. Cuando todos los conceptos históricos se han vuelto dudosos y se han convertido en ruinas todas las torres babilónicas, aún queda la obra de arte poética, con cuya explicación aislada se contentaron sus admiradores durante siglos, antes de que apareciese la crítica histórica. El primero que trató de devolver la ciencia literaria a esta posición fue Benedetto Croce. Para él, toda historia literaria es un fantasma, y sólo deja valer poetas y obras poéticas aislados, que mide con el concepto atemporal e inmutable de "lo poético". Sin embargo, por más meritoria que sea su exigencia de abandonar el historicismo, no era posible que llegase a fundamentar convincentemente el concepto de lo poético. Quien tome la obra como algo absoluto y sólo vea en una obra poética la "obra de arte lingüística" no será capaz de ello, puesto que parte de suposiciones erróneas. La doctrina de "l'art pour l'art" pone remedio a uno de los pecados principales del historicismo, al dirigir su devoción hacia la obra del poeta como obra de arte. Pero su medroso afirmamiento a la pura obra denota un sentido formal decadente y está muy lejos de tomar en serio la obra poética en todo su alcance. No es posible interpretar una obra poética como si fuese un cuadro, pues la palabra siempre *significa* algo. Su esencia más propia consiste en que *habla* inteligiblemente de algo, es decir, que trasciende la esfera estética. Habla de una visión del mundo que nace de las profundidades de la vida vivida y que interviene violentamente una vez más en ella. Aún más poderosa que su forma es la intención espiritual de la que surge; sin ésta permanece un producto de mero virtuosismo. Intención, contenido y propósito, ¿quién se atreve aún a hablar de ellos en el arte? Estas palabras tienen un sonido insoportable porque han sido empleadas con tanta falsedad, a causa de la insensibilidad respecto de lo específicamente artístico. Sin embargo, sucede con la intención espiritual de una obra poética lo mismo que con sus antecedentes: es algo muy distinto y muy superior a lo que la mayoría se imagina bajo ella. Y, en este sentido superior, es válida la afirmación de que la poesía es inimaginable sin intención espiritual. Aun el

análisis estético más avisado sólo conduce a su antecámara y puede extraviarse totalmente en el sentido espiritual. El mismo Croce ya nos ha dado ejemplos para esto. (Mientras tanto, los ejemplos se han venido multiplicando.) Goethe afirmaba que "para hacer algo hay que *ser* algo".

Ahora bien, ¿qué tiene uno que ser para hacer gran poesía? Eso no se puede establecer dogmática sino sólo empíricamente. La ciencia acerca de la poesía sólo es posible como ciencia histórica, y todo depende de que logre encontrar en la poesía misma sus categorías históricas. Para ello, el primer paso es volver la espalda a aquel cuadro de hechos de la historia literaria que engañosamente le ofrecen las obras pragmáticas de historia. Siempre han existido, junto a los satisfechos cronistas de la literatura, algunos retraídos e insociables que poseían la capacidad para reconocer el verdadero estado de las cosas. Tales escépticos eran escritores infelices, es decir, hablaban de sus propias experiencias, o vivían en una época infeliz que les abría los ojos. El ejemplo más antiguo que conozco es el humanista Pierio Valeriano, del norte de Italia, quien redactó un tratado en latín, *De infelicitate litteratorum*, bajo el efecto que le produjeron el saqueo de Roma en el año 1527 y sus devastadoras consecuencias para la literatura italiana. El tratado es una conversación en la que varios amigos se lamentan de la triste suerte que ha tocado a muchos escritores de gran talento de los últimos cuarenta años. Uno tras otro citan casos de pobreza e incomprensión opresivas, de grave enfermedad y de muerte prematura por la peste, de amenazas y de asesinato, de muerte lastimosa en prisión, pero también de miserable difamación, de penas corrosivas y ocultas, de suicidios y muchas otras cosas. Este librito enumera en breves biografías más de cien nombres gloriosos de los estudios clásicos, como víctimas de la misma suerte. En general, trata de desdichas corporales o materiales, que a menudo se pierden en lo casual. Uno de los personajes se atreve a sospechar que la diosa Fortuna tiene especial aversión por los literatos, pero el sabio maestro Contarini, que toma parte en la plática, explica todo lo que ha oído en una forma que tranquiliza a todos: esas desgracias no sólo caen sobre los sabios, sino sobre todos los hombres. Además, dice que los amigos de las musas obtienen algo que los eleva sobre la desgracia común: la inmortalidad de sus obras o, en caso de que éstas desaparezcan, la fama de que gozará su nombre. El holandés Cornelius Tollius continuó este balance deprimente cien años después, hasta su propia época. En un apéndice al escrito de Valeriano compiló más o menos otros cincuenta ejemplos tristes de esta clase, italianos y franceses, entre los cuales junto al mismo Valeriano figuran Maquiavelo, Torquato Tasso, Campanella, Cardano. Por lo visto, no le satisfizo la explicación de Contarini, pues su lista se basa expresamente en el *leitmotiv* del odio de Fortuna contra los eruditos.

Escépticos posteriores ya no culpaban a este poder mitológico, sino a la sociedad aristocrática o burguesa. Schopenhauer expone el lado flaco de

la historia de la literatura para desmentir el optimismo de los historiadores nacionales. En los *Parerga y Paralipomena* concluye el capítulo titulado "Sobre la lectura y los libros" —evidentemente pensando en la victoriosa historia de la literatura que se enseñaba en las cátedras— de esta manera:

> Pero quisiera que alguien intentara alguna vez una ***historia trágica literaria***, en la que presentara cómo las diferentes naciones, que tanto se jactan de los grandes escritores y artistas que pueden llamar suyos, trató a éstos cuando aún vivían; alguien que nos mostrase esa lucha interminable que lo bueno y lo auténtico de todos los pueblos y las épocas tienen que librar contra lo falso y lo maligno que siempre domina; que nos pintase el martirio de casi todos los verdaderos ilustradores de la humanidad, de casi todos los grandes maestros de todas las artes; que nos describiese cómo todos ellos, salvo algunas excepciones, murieron atormentados, sin reconocimiento, sin simpatía, sin alumnos y en la desgracia y la miseria, en tanto que la fama, el honor y la riqueza iban a caer en manos de los que eran dignos de su puesto, es decir, que les sucedió como a Esaú, quien, mientras cazaba animales para su padre, fue despojado por Jacob de la bendición de aquél; sin embargo, también habría que ver cómo todos ellos se mantuvieron firmes por amor a su tarea, hasta el momento en que se consumaba la lucha de uno de esos educadores de la humanidad, en que aparecía ante él la corona de la inmortalidad y sonaba la hora en la que podía exclamar:
>
> *Ya mi armadura se ha convertido en alas,*
> *Poco dura el dolor, infinita es la alegría.*

Seguramente es un reflejo de estas frases cuando el joven Nietzsche dice que la historia de los grandes hombres es un "continuo maltrato de animales", y quizá también sea un reflejo del *Hyperion* de Hölderlin cuando se pone a enjuiciar a los alemanes a causa de ese "maltrato". La primera *Reflexión intempestiva* se acalora enfáticamente por la falsificación embellecedora de la historia literaria alemana, y les espeta a los filisteos de la cultura que ellos son los culpables de la tragedia de Lessing, Winckelmann, Schiller y de todos los grandes hombres con cuyo culto ahora se regodean. "¡Necesitamos un Lessing! —exclamó ya Goethe—, y ¡ay de todos los vanidosos profesores y de todo el Eliseo estético cuando el joven tigre, cuya inquieta fuerza late en sus henchidos músculos y en el brillo de su mirada, se lance en busca de su presa!"

A los autores nos suceden a veces cosas extrañas. No conocía aquella cita de Schopenhauer cuando escribí mi libro; dos lectores y una reseña me llamaron la atención sobre ella. Lo que Schopenhauer llama lo trágico de la historia literaria sólo corresponde en parte a mi propio concepto. Mi historia trágica no es una continuación de aquellas acusaciones, que por lo demás podrían rebatirse fácilmente con una enumeración de los sucesos dichosos en la vida de los poetas. Hace veinte años, cuando tomé mis primeros apuntes y formulé el título del libro, más bien hubiera invocado las

frases de Nietzsche en que habla de la historia trágica del espíritu griego. Opina que habría que escribirla alguna vez en forma "irónica y con tristeza", y no "optimista, como se ha hecho hasta ahora", pues quiere mostrar con el ejemplo griego "cómo los más grandes productos del espíritu tienen un trasfondo terrible y maligno". Según él, hay que juzgar la historia griega con el criterio de: "Cuanto más espíritu, mayor dolor." Nietzsche no ve este dolor como algo personal, sino como la fatalidad de todo el pueblo griego. "Esquilo vivió y luchó en vano: llegó demasiado tarde. Esto es lo trágico de la historia griega: los más grandes, como Demóstenes, llegan demasiado tarde para poder levantar al pueblo." Posteriormente me di cuenta de que también estas palabras son un reflejo. Por ellas habla el Burckhardt de la *Historia de la cultura griega*; ésta describe la tragedia griega a que se refiere Nietzsche y que conocía a través de la cátedra y las conversaciones de Burckhardt, el cual pinta en su obra con colores sombríos el "trasfondo terrible y maligno" de la cultura griega: la historia de la Polis, la cruenta destrucción mutua de las ciudades griegas hasta su caída común. Aquí pesa una maldición sobre las encarnaciones más brillantes del espíritu helénico; la grandeza y la ofuscación, la belleza y el horror se entrelazan indisolublemente. Wilamowitz declaró que estas conferencias no existen para la ciencia, y que fue un acto de impiedad para con Burckhardt su publicación póstuma. Lo que sucede realmente es que se apoyan en un principio diferente del mirar histórico, que sobrepasa el límite del enfoque pragmático. Aquí, lo trágico ya no está en sordina, más bien aparece como escepticismo pesimista. No está suavizado por razones consoladoras, sino que irrumpe con un empuje visionario. Como vemos, no soy el primero a quien ocurrió la idea de una historia trágica de la literatura. Pero la idea tampoco me vino leyendo a Burckhardt o Nietzsche, sino estudiando la literatura alemana. No puede quedar oculto a un observador crítico que ella es la menos adecuada para una descripción optimista, y su fatalidad social y política también fue la que primero despertó en mí dudas sobre su concepción tradicional. Hay pocos poetas alemanes de altura que no hayan contemplado con dolor su propia situación y el papel que desempeña el poeta en Alemania. Como lema podría yo haber escogido la frase de Hamann: "El genio es una corona de espinas, y el buen gusto un manto de púrpura que cubre una espalda desgarrada." Pero también habrían sido adecuados muchos comentarios de Goethe —en la *Campaña en Francia*, en las conversaciones con Eckermann—, y numerosas confesiones de Lessing, Schiller, Hölderlin, Kleist, Grillparzer, Stifter. Por ello siempre se ha hablado en algunas biografías de poetas de "lo trágico", pero sólo en relación con el caso individual y sin una explicación adecuada de ese concepto. Un trasfondo político "terrible y maligno" también colaboró, en mi caso, a que mis reflexiones pasaron del plano individual al general: esta vez no fue la Polis griega ni la insolencia del final del siglo XIX sino el

apocalipsis de nuestra época, anunciado por Burckhardt e impulsado, entre otros, por Nietzsche.

La esencia de lo trágico sólo puede destilarse de la obra poética, pues lo trágico es una manera de pensar de los poetas, y la ciencia literaria toca el material prístino de lo poético si se trata de obtener su punto de vista histórico de ese modo de pensar. Por eso, una historia trágica de la literatura tendrá que dedicar especial atención a la poesía trágica, aun cuando no sea una historia de la poesía trágica. Establece la fundamentación de la esencia poética en lo trágico, y de allí explica tanto el destino que rige sobre la historia literaria como la variada desdicha personal de los poetas. Sin embargo, también muestra que lo trágico no es cosa uniforme. En Esquilo significa algo diferente que en Sófocles o Eurípides, en toda la tragedia griega es algo diferente que en Shakespeare; éste, a su vez, le da un significado distinto al de Schiller o Hölderlin, Kleist o Grillparzer, Baudelaire o Kafka. A veces es la pura desesperación, otras veces es el aceptar heroico de lo inescapable o el reconocimiento humilde de una destructora voluntad divina. La forma demoníaca la encontramos en Shakespeare, la heroica en Corneille, la religiosa en Calderón. Entre estas formas básicas existen muchas transiciones, que no se limitan sólo al drama. La *Ilíada*, la *Divina comedia*, los *Hermanos Karamazov* y la *Araña negra* de Gotthelf son ejemplos de épica trágica. Lírica trágica la tenemos en los *Sonetos* de Miguel Ángel, en algunas canciones de Mörike y Eichendorff, en los últimos himnos de Hölderlin.

Es común a todo el pensamiento trágico convertir el sufrimiento en el centro de la existencia. Aprehende al mundo por medio del dolor. El motivo natural de este pensamiento es el hecho de la muerte. Se sumerge en el dolor criaturial que está dado por la necesidad del morir. Pero no se agota en el sufrimiento físico, sino que aumenta hasta convertirse en el sufrimiento espiritual por el enigma de la existencia, el cual domina al hombre arcaico como pavor cósmico y aún inquieta subconscientemente hasta al hombre civilizado. En la poesía trágica, este sufrimiento se convierte en el órgano que percibe la verdadera magnitud de las cosas, siempre oculta al hombre. Teme una ley que también hace temblar a los mismos dioses, y que siempre es justiciera, aunque convirtiese al mundo en un campo de ruinas. El poeta trágico se entrega al dolor más profundo, que desvirtúa todas las explicaciones optimistas de la existencia. Reconoce disonancias y estridencias que sólo pueden resolverse a costa del hombre, y revela la verdad que nadie puede soportar desnuda: el hombre no es dueño de su destino, no es irremplazable, sino está en manos de poderes que actúan sin tomarlo en cuenta. Pero este sufrimiento libera las fuerzas que no se darían de otra manera, y se establece como un valor último que por sí mismo ya es una respuesta. En esto consiste el secreto del arte trágico, que es la afirmación más profunda del mundo, pues aún encuentra una revelación en lo que aparentemente no tiene sen-

tido. En el sufrimiento experimenta un sentido de la vida que debe ser así y de ninguna otra manera. Hölderlin percibió este sentido gracias a Sófocles, y lo expresó en los versos:

Manche versuchten umsonst, das Freudigste freudig zu sagen,
Hier sprichts endlich es mir, hier in der Trauer sich aus.

[Algunos buscaron en vano palabras del gozo supremo; a mí me hablan por fin, aquí, en mi sufrimiento.]

Si trasladamos este modo de pensar a la existencia de la poesía misma, se abre la perspectiva histórica que le es adecuada. La relación cronológica de las cosas pasa a segundo plano, otros hechos adquieren o pierden interés. En el poeta individual, en las épocas literarias, se muestran tensiones y quiebres dolorosos, a veces terribles, en los que se dibuja el origen de la poesía. Casi siempre es, aunque a menudo en forma velada, una forma del sufrimiento. Estas disonancias no son casuales, son el requisito y la concomitancia indispensables de todo lo grande que presenta la historia de la literatura. Por ellas hablan las fuerzas que son decisivas para la supervivencia de la obra poética. Ser poeta es una gracia divina, pero rara vez trae consigo el provecho personal de quien la recibe. Superior a todo individuo es el poder espiritual que lo consagra como poeta y lo supedita a las leyes intemporales. Cuando se rompe la engañosa armonía de la secuencia cronológica, aparece un severo orden espiritual. Detrás de la confusión que presenta la tradición histórica, vislumbramos fenómenos típicos que sobreviven al oleaje de los sucesos históricos. Los grandes poetas siempre han visto así la historia: como monotonía eterna sobre lo cual se eleva lo imperecedero. Al principio de la Noche del Walpurgis Clásico, en la Segunda Parte del *Fausto*, Ericto observa los batallones fantasmas en el campo de batalla farsálico:

Wie oft schon wiederholt sichs! wird sichs immerfort
Ins Ewige wiederholen! Keiner gönnt das Reich
Dem andern—

[¡Ya cuántas veces se repite! ¡Cuántas más se repetirá hasta el infinito! Nadie quiere dejar la tierra al otro...]

También los enemigos del historicismo moderno hacían resaltar lo superficial de la historia y velan un sentido más profundo en los ritmos regulares de los sucesos. Schopenhauer dijo que la historia es mentirosa en esencia, puesto que afirma que está relatando en sus individuos y sucesos singulares cada vez una cosa distinta, pero repite cada vez lo mismo.

Pues la verdadera filosofía de la historia consiste en reconocer que, con todos los interminables cambios y ajetreos, siempre tenemos ante nosotros el mismo ser

inmutable, que hoy hace lo mismo que hizo ayer y siempre: es decir, que hay que reconocer lo idéntico en todos los procesos, ya se trate de épocas antiguas o modernas, de Oriente u Occidente, y ver en todas partes, a pesar de las diferencias de condición, vestido y costumbre, una misma humanidad. Lo idéntico y lo que permanece a través de todas las transformaciones consiste en algunas cualidades básicas del corazón y la mente humanos: muchas malas, pocas buenas. Realmente, la divisa de la historia debería rezar: *Eadem, sed aliter.*

Nietzsche sólo repitió esto, cuando contrapuso a la investigación histórica oficial el "hombre sobrehistórico", para quien la historia no es un proceso que avanza interminablemente, sino algo que en un plano más profundo es intemporal y estático, "a saber, de igualdad típica dentro de toda su variedad, y como omnipresencia de tipos imperecederos una estructura inmóvil, de valor inmutable y significado eternamente idéntico". Este pensamiento tuvo su resonancia mayor en Burckhardt; en el transcurso de su vida maduró hasta convertirse en el genial esbozo de un estudio histórico tipificante, que admiramos en las *Reflexiones sobre la historia universal.** En las páginas que llevan como encabezado "sobre la poesía", observa Burckhardt el camino de ésta a través de los milenios desde una altura que antes de él sólo Herder llegó a alcanzar.

Tipificar significa simplificar, reducir a la unidad y a lo esencial. Si aplicamos este procedimiento a la poesía, nos servimos de un criterio que ella misma exige, pues son precisamente los poetas quienes más lo han usado. Todo intento de esa clase nos recuerda a Goethe el investigador, que describió infatigablemente la esencia del tipo y aplicó este método a los fenómenos tanto naturales como artísticos. De la tipología de la poesía se ocupa principalmente la sección titulada "Formas naturales de la poesía", en el Apéndice al *West-östlicher Divan.* Aún no puede decirse de mejor manera lo que debe entenderse bajo el concepto de "tipo" que con las cuidadosas palabras que Goethe emplea en sus escritos morfológicos. De Schiller habrá que citar en primer lugar el tratado *Sobre la poesía ingenua y sentimental,* del cual parten, en resumidas cuentas, todos los posteriores intentos de una tipología del arte, exceptuando las sorprendentes observaciones de Burckhardt. No expongo aquí en qué se parecen los arquetipos poéticos de Schiller a los que yo he encontrado, sino sólo quiero indicar que la importancia de su intento reside para mí en la distinción de tres clases de poesía sentimental. Schiller muestra más interés por esta cuestión que Goethe, pero también se atiene a la experiencia viva, y él percibió como ningún otro su trascendencia. Bien sabía por qué, pues es uno de los poetas que constituyen una piedra de toque para los espíritus. Quien tome a Goethe como la esencia de lo poético —muy pocos escapan a este error—, verá en Schiller un caso sospechoso. Cuando mucho, se deja valer esa distinción solamente en comparación con Goethe, sin consi-

* Ed. en esp. Fondo de Cultura Económica, Colección Popular, 1961.

derar que este caso es sólo uno de tantos en que se enfrentan clases antagónicas de poetas. Los músicos saben con mayor o menor claridad que una fuga de Bach es algo fundamentalmente distinto a un cuarteto de Schubert o un preludio de Debussy, pero parece que ya nadie sospecha que un poema de Goethe se distingue fundamentalmente de un himno de Hölderlin o de una estanza de Wieland, y que la ascensión de Dante está escrita en una página diferente a la de Fausto. La más nefasta fuente de errores en la ciencia literaria es su empeño en comparar lo incomparable. Lo que es poesía sólo se puede deducir de su historia, y ésta enseña que también este concepto es más complejo de lo que comúnmente suponen los historiadores y estéticos, quienes se atienen a la opinión infundada de que ese concepto designa algo uniforme, a pesar de que ya se conocía mejor la cuestión en tiempos de Herder. [1]

En el centro de mi historia trágica de la literatura está la cuestión de las formas básicas de lo poético, que me condujo fuera de la literatura alemana hasta los orígenes de la poesía occidental y a una ordenación tipológica que se proyecta sobre la sucesión cronológica. Detrás de aquello que se desarrolla históricamente en la literatura, aparece algo que se parece siempre y en todas partes, algo que se repite cuando las condiciones son similares y que fundamentalmente está supeditado a las mismas decisiones espirituales. La poesía es cosa de la tradición. En ella, lo permanente es más esencial que lo que cambia sin cesar, que se efectúa más bien en las regiones inferiores del suceso literario. Todos los poetas auténticos se consideran continuadores de una tradición. En un sentido más profundo, dicen lo mismo los antecesores de quienes se sienten herederos, hablan el mismo idioma que ellos. Esta relación es la que los sostiene con mayor seguridad, a ella se aferran con mayor perseverancia: esta relación es también la que dota de un sentido a su acción, aun cuando todo lo demás se haya confabulado para convencerlos de lo contrario. Para ellos aún es actual un pasado aparentemente desaparecido; esta reunión con ejemplos y prototipos no es una obligación esclavizante que los rebaja a "espuma de las olas", sino su felicidad y su libertad, el signo de su tarea sobrepersonal, que cumple cada uno en forma incomparable. Sólo se reconoce la singularidad del individuo si se conoce a su parentela. Sin embargo, no se trata con ello de recuerdos vagos, sino de contactos serios y objetivos. Tres mil años son un lapso breve en la historia del espíritu de la poesía.

Quien no lo crea puede remitirse a las palabras de Goethe:

1 "La poesía en tiempos de Homero era una cosa diferente de la de los tiempos de Longino, aun en su concepto. También era algo muy distinto lo que se imaginaban como poesía el romano y el monje, el árabe y el cruzado, y el erudito que redescubría la Antigüedad, o en distintas épocas y naciones los poetas y el pueblo. El nombre mismo es un concepto tan delegado y tan ambivalente, que desaparece como un espejismo si no se le documenta nítidamente con casos individuales." (Herder, ed. Suphan, Vol. XVIII, p. 135.)

Wer nicht von dreitausend Jahren
Sich weiss Rechenschaft zu geben,
Bleib im Dunkeln unerfahren,
Mag von Tag zu Tage leben.

[Quien no pueda rendirse cuentas sobre tres mil años, / que permanezca en la oscuridad / de la inexperiencia y viva de un día para otro.]

La primera parte de este libro, que comprende los dos primeros capítulos principales, contiene una tipología de lo poético destilada de las grandes figuras de la literatura europea. Los arquetipos del mago, el adivino y el rapsoda, junto con sus tipos secundarios del prestidigitador, el sacerdote y el poeta, no son especulaciones sino realidades históricas. Su desarrollo y su mezcla requieren individualmente un examen acucioso; en bien de la claridad los separé más rigurosamente de lo que se dan en la realidad. Tengo plena conciencia de las omisiones y los peligros que encierra mi procedimiento; lo peor sería que con él abriera las puertas al afán de clasificación. La segunda parte trata de observar en conjunto lo que realmente forma un conjunto, en una serie de cortes longitudinales. Los hechos recurrentes de la historia de la literatura, de la obra y la creación poética, de la vida de los poetas —en la extensión en que esclarezcan la esencia de la poesía— se concentraron en los encabezados de los diferentes capítulos, que presentan lo inmutable en el cambio histórico, las afinidades y las diferencias esenciales de los grandes. En las dos secciones teóricas ("La imaginación" y "La palabra"), el problema de los contenidos poéticos se convierte en el problema de los estilos y las formas poéticas, sin dejar de ver la poesía como la reaparición de lo típicamente igual, como una gran tradición.

La unión de historia y teoría y la exposición por medio de cortes longitudinales son la causa de que se estudie a un mismo autor en partes diferentes del libro. Esto reza principalmente para Goethe, quien cuenta con tratamientos detallados en muchos capítulos. Como precisamente a Goethe se le aprehende en una forma demasiado simple, su figura difícil y sólo aparentemente comprendida me ha servido como uno de los ejemplos capitales de mi libro, el cual se convirtió en cierto sentido en un libro sobre Goethe. Pero también examino a otros poetas desde diversos puntos de vista cuando ofrecen la oportunidad. En cambio, he limitado intencionalmente el círculo de los poetas que considero detalladamente. En el fondo, el lector tendrá que vérselas en todo el libro con las mismas figuras. Las referencias a la época actual son conscientemente fragmentarias; en todos los casos sólo están destinadas a prolongar la línea principal hasta uno de los ejemplos típicos actuales. Como ya he dicho, las digresiones a la literatura universal tienen como objeto colocar la literatura alemana dentro de sus verdaderas relaciones, mostrar sus verdaderos orígenes y establecer los criterios que merece. Este segundo horizonte se limita, con pocas excepciones necesarias, a la literatura europea.

A pesar de todas las reflexiones generales y universales, este libro está pensado como una historia de la literatura *alemana*. Tengo que citar una vez más a Burckhardt: "El estudio más verdadero de la historia patria será aquel que contemple su tierra en relación y paralelamente a la historia universal y sus leyes, como parte del conjunto universal, iluminada por los mismos astros que brillaron sobre otras épocas y otros pueblos, amenazada por los mismos abismos y como presa futura de las mismas tinieblas eternas y destinada a la misma supervivencia en la gran tradición común."

La segunda edición ofrece una refundición de alcance profundo. En comparación con la primera, es lo mismo que una pintura acabada junto al primer esbozo. La meditación subsecuente sobre los problemas me condujo a ampliar y redactar de nuevo la mitad del libro. Las nuevas secciones históricas están destinadas en su mayor parte a la poesía alemana, que presenté con más detalle para poder exponer con mayor precisión la teoría. Sin embargo, también el fundamento teórico sufrió transformaciones. Simplifiqué más aún el trazo tipológico básico, redacté con mayor claridad la relación entre los tipos primarios y secundarios y continué el orden tipológico con mayor nitidez a través de todos los capítulos. Extraje del capítulo sobre la imaginación poética todo lo referente al problema de la forma y me ocupé de él en lugar aparte. La estructura exterior de la obra aparece con más claridad gracias a los subtítulos y un índice general detallado. Cuando emprendí la nueva redacción, no pude menos de sopesar los puntos de vista de algunas reseñas valiosas, a cuyos autores hago patente mi agradecimiento. Tanto la primera como la segunda edición recibieron influencias de algunas obras cuyo planteamiento del problema ofrece afinidades con el mío, y que me convencieron de que no soy el único que piensa de esa manera. Las obras a las que aquí me refiero están mencionadas en las observaciones al final del libro y en las notas de pie de página.

Debo mayor reconocimiento aún a los numerosos colaboradores que impulsaron consciente o inconscientemente mi resolución para escribir este libro y participaron en su redacción. En las siguientes páginas podrá encontrarse el precipitado de ciertas conversaciones con amigos y de ciertas pláticas que sostuve con colegas y discípulos cuando paseábamos por el Petersplatz de Basilea. Aquí sólo quiero nombrar a quien más debo: mi esposa, sin cuya ayuda nunca hubiera terminado la larga gestación de esta obra.

W. M.

Basilea, marzo de 1953

La Consagración

LOS MAGOS

Historia primitiva

La historia de la literatura alemana comienza con las dos fórmulas mágicas de Merseburg, los únicos poemas paganos del lenguaje alemán. Sólo aparentemente representan un comienzo, pues en realidad son restos de un mundo desaparecido conservados por casualidad. El primero servía para liberar a un prisionero del poder del enemigo, el segundo para curar la torcedura de la pata de un caballo. Al igual que las numerosas bendiciones de la época cristiana, atestiguan que indudablemente la poesía tenía en tiempos pasados intenciones mágicas.

En los tiempos primitivos, las palabras aún eran signos mágicos, retratos de las cosas en los que vivía la esencia de ellas. Quien conocía el nombre de una cosa era dueño de la cosa misma y podía usarla a su antojo. Los objetos eran mudables; por orden del que conocía la magia se transformaban instantáneamente, como sucede en los cuentos de hadas y en los sueños. La palabra mágica tenía mayor eficacia si se cantaba o se escribía y si iba acompañada de un acto mágico. También era posible sojuzgar a la naturaleza por medio de cifras o de imágenes dibujadas, pintadas o talladas. El que empleaba la magia se apoderaba de un hombre o de un animal, de una nube o de una enfermedad, efectuando en la imagen un acto de sustitución. Si añadía a este acto un encantamiento verbal, imponía su voluntad a la creación con más seguridad aún. También la plegaria era originalmente un conjuro que ahuyentaba los espíritus malignos y llamaba a los buenos. El hombre arcaico, impulsado por temores y deseos, conjuraba continuamente las cosas que lo rodeaban para sentirse seguro. El alma humana es el poder más antiguo y más grande de la historia.

La magia común, que sólo llenaba las necesidades cotidianas, era una variedad inferior de la ciencia que estaba a la disposición de los grandes maestros, los inventores de las fórmulas mágicas. Éstos se aliaban misteriosamente con las fuerzas naturales. Tenían conocimiento acerca de realidades de índole superior que estaba reservado a los iniciados. Conocían las secretas palabras poderosas que abrían y cerraban el dominio de los espíritus. Estos maestros capaces de todo, regían el tiempo, el crecimiento y los astros, y hasta podían hacer volver a los muertos. Pronunciaban sus fórmulas como órdenes irrevocables, con la fuerza irresistible de la bendición y la maldición. Sabían palabras cuya enunciación encerraba peligro de muerte y con las cuales podían desquiciar el universo entero. Su influjo sobre los espíritus les proporcionaba una terrible conciencia de poder que mantenía a raya a quienes los rodeaban, pues no siempre lo empleaban con buenas intenciones. Tan vieja como la misma magia es la distinción entre magia blanca y magia negra. Los mitos y las leyendas de todos los pueblos hablan de magos que se

alían con espíritus buenos o malos. El hombre ilustrado no ve en estas noticias otra cosa que superstición, pues ha perdido el órgano para los "espíritus", la esencia de las cosas. Cuando mucho, aún llega a comprender psicológicamente la bendición y la maldición, como medios para aumentar la energía psíquica. No cabe duda de que quien bendice a alguien refuerza su capacidad para sentirse en armonía con las cosas, y que destruye esta fuerza armonizadora si invoca en su contra la enemistad de las cosas. Esto también sucedía con los grandes conjuradores de la época primitiva, pero allí significaba aún más: el conocimiento de las cualidades ocultas de las cosas y la capacidad de ejercer un dominio sobre ellas.

Los ejemplos más notables de esto se han conservado de la Antigüedad judía. Los hechos de los patriarcas en el Génesis (Libro primero de Moisés) están saturados con nociones de un pasado que aún conocía sacrificios humanos y estaba completamente dominado por costumbres mágicas. El mismo Moisés es una figura que está compuesta de elementos antiquísimos y elementos algo más recientes. Se le describe como maestro de la magia egipcia, como jefe y como legislador, finalmente como poeta; además, se le declara el más grande de los profetas en el sentido que dio a esta palabra una época muy posterior. Lo más primitivo de su persona son los milagros en que funda su autoridad. Emplea la magia por mandato de Yahvé, quien la pone en sus manos para disipar su temor de que los judíos no le crean su misión divina. Es así como Moisés se encamina hacia Egipto con la "vara de Dios" para realizar los milagros. Pero la primera audiencia con el Faraón tiene resultados tan desastrosos que entra en conflicto con Yahvé, quien tiene que prometerle que lo hará un dios para el faraón, y de este modo entra a competir con los magos reales. Ellos lo igualan en una de sus artes mágicas, y sólo ante la peste que Moisés conjura sobre todo el país, los magos capitulan porque también hace presa en ellos. Moisés emprende entonces hazañas que quiebran toda resistencia. Con las catástrofes naturales que desata y aplaca con su vara impone la emigración de los judíos y su conversión a Yahvé. También en el éxodo hacia la tierra prometida se legitima por medio de terribles milagros. Divide con su vara el Mar Rojo, en el desierto hace potable el agua amarga, clamando a su Señor y metiendo, según su consejo, un tronco en ella. Preserva a su pueblo de las enfermedades y levanta la imagen de una serpiente de bronce que, al verla, cura la mordedura de serpientes. Provee a su pueblo de un manjar milagroso que cada quien encuentra según sus necesidades. Obtiene agua de una piedra golpeándola con su vara; en esta ocasión "hablan" él y Aarón delante de todo el pueblo "con la piedra", con lo cual se alude evidentemente a uno de los cánticos de conjuro que se entonaban al abrir un pozo (uno de estos cánticos se ha conservado en Números [Libro Cuarto de Moisés], 21:17). Cuando se acerca el enemigo, Moisés sube con su vara de Dios a una colina, y los israelitas vencen mientras mantiene los brazos en alto, y

sufren derrota si los deja caer. Por ello, lo sientan en una piedra y dos hombres le sostienen los brazos hasta el crepúsculo, en que ganan la batalla. A pesar de estos triunfos, el final de Moisés es trágico. Sólo le es concedido ver de lejos la tierra prometida, en castigo de haber perdido en una ocasión la confianza en su magia divina. Yahvé le permite mirar desde el monte Nebo la tierra de Canaán, pero no lo deja entrar en ella. Finalmente, el taumaturgo desaparece en una forma misteriosa.

En el horizonte más lejano de la historia de la literatura se yerguen figuras a las que se atribuyen poderes parecidos. Están fuera de toda tradición verificable, pero ofrecen en los diferentes pueblos rasgos extrañamente emparentados. Según la leyenda, estos maestros dominaban a toda la naturaleza, y son los padres de grandes descubrimientos que forman la base de la cultura humana. Entendían el lenguaje de los pájaros, las plantas y los astros, sus artes curativas dominaban la vida y la muerte. Podían obrar milagros y capitaneaban pueblos enteros. Eran poetas, pues su instrumento más notable era el canto, la palabra cantada.

Los más conocidos son los magos poetas de Grecia. Se cuenta que Anfión fortificó con su hermano la ciudad de Tebas, tañendo su lira en una forma tan maravillosa que los bloques de piedra por sí mismos se erigieron en murallas. Herodoto relata el cuento de Arión de Lesbos quien, cuando los marineros quisieron lanzarlo al mar, después de un canto al que prestó oídos toda la creación, saltó al agua y fue llevado por un delfín a la playa, en donde entregó los malhechores al castigo. La figura más grandiosa es la del tracio Orfeo, que aún vive como el símbolo clásico del poder del canto. Se dice que acompañó a los argonautas en su expedición, les proporcionó la gracia de los dioses y venció con el poder mágico de su canto a los enemigos que no se rendían a ningún otra arma. A él se debió principalmente el éxito de aquel prehistórico viaje de exploración. En el momento de partir, despertó al navío "Argos", que yacía inmóvil sobre la playa, y lo obligó a deslizarse dentro del agua. Más tarde llegó a obtener de los dioses del infierno la devolución de su esposa, que había muerto de una mordedura de serpiente. Este descenso a las regiones de los muertos fue el más grande de los milagros que se le atribuyeron. Pero los himnos órficos que se le atribuyen no pueden probar su existencia histórica, pues provienen apenas del siglo III d. C. y son obra de sacerdotes. También los rasgos legendarios de su figura son en parte, indudablemente, exageraciones panegíricas, como se acostumbraban en todas las épocas en reconocimiento del arte de los rapsodas. Sin embargo, a pesar de esta estilización sospechosa, hay que tomar en serio esta figura —no histórica sino simbólicamente. Si se la descifra correctamente, contiene una profunda revelación sobre el origen de la poesía.

La investigación moderna relaciona a Orfeo con el chamanismo, sacerdocio mágico extendido por todo el mundo cuyos representantes siberianos

son actualmente los más conocidos.[1] Los chamanes practican una forma extática de la magia. Por medio de la música, el canto y la danza se excitan hasta alcanzar el trance mágico que los vuelve indispensables a las tribus de pastores y cazadores, puesto que establecen la comunicación con el mundo suprasensible. Los más inquietantes son aquellos que caen en éxtasis por medio de drogas sagradas y de flagelaciones terribles. Emplean recursos artificiales: vapores narcotizantes, el consumo de semillas de cáñamo, hongos venenosos y otras materias embriagantes con las cuales producen su éxtasis y entran por la fuerza en el reino de lo demoniaco. Con esta técnica de éxtasis desempeñan las funciones sacerdotales de toda especie: la prevención de toda clase de desgracias y la obtención del éxito, la adivinación del pasado y el futuro, la curación de enfermedades y el acompañamiento de los muertos al otro mundo. También los judíos y los griegos conocieron esta especie demoniaca de la magia en los comienzos de la historia occidental, y de ella surgió una de las formas más antiguas de la poesía.

La tarea principal de los chamanes —también hay chamanes femeninos— siempre fue el viaje al otro mundo, a los demonios, ya sea como acompañantes de un difunto o para obtener una revelación o un talismán milagroso. Cubiertos de amuletos, como aún lo hacen en Siberia, emprendían como "espíritus asistentes" el viaje tenebroso mientras su cuerpo yacía en trance, como sin vida. En el camino luchaban con demonios enemigos y vencían innumerables obstáculos; volvían de estos peligros fantásticos a su cuerpo como después de una pesadilla, y relataban ya despiertos sus aventuras. Los chamanes eran hombres y mujeres de imaginación rebosante, desenfrenada. Lo que experimentaban en su éxtasis pasivo contrastaba enormemente con la realidad de este mundo. Eran "los confusos sueños gigantescos de la imaginación", plenos de la inquebrantada fuerza alucinatoria del alma infantil. Cuando relataban sus experiencias, les importaba sobre todo lo milagroso. Querían transferir su propia sugestión a sus oyentes, y se les veneraba y temía porque eran capaces de hacer creer lo más increíble y de revelar los deseos y temores más profundos, las nociones más audaces del alma humana. Como extáticos sin freno que vivían "fuera de sí", hablaban el lenguaje del exceso. Eran maestros del soñar despierto, dormido por medios artificiales, de toda especie de ensimismamientos y pérdidas de conciencia que transportan al hombre por algunos instantes a un mundo distinto. En el sueño y la embriaguez estos extáticos alcanzaban también temporalmente el dominio sobre las cosas. En la intoxicación divina reventaban por fuerza propia los límites de su persona y entraban en el interior de la naturaleza, en la guarida de los demonios. Para ellos dejaba de existir la diversión entre este mundo y el más allá,

[1] Herder, dotado de una singular comprensión del poeta arcaico, ya decía que si Arión, Orfeo y Anfión hubiesen vivido, hubieran sido "nobles chamanes griegos" (*Werke*, ed. Suphan, Vol. IX, p. 534).

entre lo externo y lo interno. Su persona se ensanchaba hasta igualar el universo, su fuerza se juntaba con las fuerzas cósmicas y dominaba con supremacía demoniaca toda la naturaleza. Realizaban la más grande aventura del alma, el viaje a los ámbitos del gozo más sublime y el horror más profundo: el viaje a "lo prohibido y desconocido, el camino a lo que no se puede esperar ni solicitar". Como estaban en estado de gracia, vivían en la desbordante plenitud del ser, en la cima de la creación, eran todo en todas partes y a la vez. Su estado era la igualdad con Dios que la serpiente promete al hombre en el Paraíso y Mefistófeles al superhombre en el *Fausto*. Sin embargo, ese estado era algo distinto de la seguridad de los grandes magos de la especie de Moisés. Comparada con ésta, era la oscura lucha de los que no poseen la gracia y quieren obtenerla, pues era el propio Yo del extático lo que se vaciaba en las cosas, tomaba posesión de ellas y las animaba, de tal manera que era su propia alma la que se le aparecía en plantas, animales y astros y con la cual entablaba prístina comunión. Este mágico re-encuentro era su eterna tentación, porque lo elevaba por encima de sí mismo hasta el demoniaco reino natural, al cual pertenecía como ser criaturial, y lo engañaba como una eterna locura, puesto que no era otra cosa que una exaltación ebria que él mismo se provocaba. El extático se convierte en todas las cosas, convierte a su Yo en el universo, pero en este universo no se le revela Dios sino su propia alma. Este camino llega hasta donde alcanza la subconciencia del hombre, cuyos límites son incommensurables, pero no va más allá de ella. Conduce a la región de los demonios. Pasa después a través de inconmensurables sacudidas de dicha y de pavor y va a terminar en las tinieblas de la muerte.

El éxtasis está sometido a una ley inapelable: no puede conceder la conciencia de omnipotencia divina más que por algunos momentos. Después de cada estado de embriaguez viene el despertar, a la omnipotencia soñada sigue la impotencia. Cada ascenso a los cielos se paga con una caída a los infiernos, todo acercamiento a Dios con las tentaciones del Diablo. Así sucede con los extáticos cristianos del desierto de la Tebaida y de los monasterios medievales, así debe haber sucedido también con los chamanes. A esto hay que añadir que las experiencias extáticas no son verificables a causa de su carácter subjetivo, y dependen por completo de la buena fe del *medium*. Los sacerdotes del éxtasis tóxico se movían en todas las esferas de lo siniestro, desde la nerviosidad hasta la demencia. Sus relatos pasaban sin control alguno de la revelación a la patraña. Cuando el hombre se sumerge dentro de las cosas y les presta su alma, cuando se le llama y se le paga como taumaturgo para satisfacer las necesidades suprasensibles de sus creyentes, aparece necesariamente el fraude sagrado. Respecto de los magos siempre se pregunta si son buenos o malos, respecto de los chamanes hay que preguntar si mienten o dicen la verdad.

La creencia en demonios y la magia derraman sobre la vida primitiva un brillo de magnífica poesía ingenua. Los negros africanos despiertan con cantos y tambores sus canoas antes de embarcarse, y al regreso las arrullan. Pronuncian conjuros ante el surco antes de la cosecha, ante la leche recién ordeñada, el recién nacido, la salida de los astros, las nubes de tormenta y la proximidad de enemigos, como lo hacían antiguamente todos los pueblos. Sin embargo, el brillo poético de esta existencia es una ilusión sentimental, pues en ella gobierna en realidad un miedo pánico a los demonios omnipresentes. Aquí no existen ni libertad ni belleza en un sentido superior, sino sólo las fantasías creadas por la sensualidad instintiva y esclavizada. También la poesía mágica permanece dentro de estos amarres, y se parece al canturreo de un niño que quiere vencer su pavor cuando está a solas en la oscuridad. Los cánticos de conjuro y las sentencias apotropeas son grados elementales y arcaicos de la poesía, son "arte utilitario" del hombre apegado a la tierra y avasallado por el subconsciente. El tema de la poesía superior que se desarrolló a partir del chamanismo fue la compenetración mágica con la naturaleza, acompañada por el miedo pánico a los demonios. El ejemplo más antiguo de esto lo tenemos en el viaje de Gilgamesh, en la epopeya babilónica. Gilgamesh, conmovido por la muerte de su amigo Engidu, transpone después de muchos peligros las aguas de la muerte y llega con su antepasado Utnapischtim, para que éste le explique el terrible misterio de la muerte, y luego desciende a la morada de los muertos. También el descenso de Orfeo para recobrar su esposa es uno de estos viajes al otro mundo. Actualmente, se considera el viaje al otro mundo como el motivo principal de todas las leyendas auténticas. También la visita de Ulises a los muertos se interpreta como residuo de uno de estos viajes de índole chamánica. [2]

En el Canto IV de la *Odisea*, Proteo, el viejo del mar que guarda los rebaños de focas de Poseidón y conoce las oscuras profundidades del océano, emerge de las olas para dormir la siesta, cuenta sus animales y se echa a dormir en medio de ellos. Cuando alguien quiere tomarlo prisionero, se defiende con artes mágicas temibles, convirtiéndose en todas las cosas del mundo; si se le sujeta imperturbablemente hasta que se haya cansado, habla con su interlocutor y pronuncia un oráculo.

Menelao lo vence y se entera gracias a él de que Ulises está viviendo con Calipso:

> Primero fue un león de melena terrible y ondulante,
> después una pantera, un dragón azulado y un fiero jabalí.

[2] Un documento importante del chamanismo es el *Libro de los muertos tibetano* (traducido al alemán por L. Göpfert-March, 1935), que describe todo el itinerario del viaje del alma al mundo de los muertos y da prescripciones detalladas para ahuyentar los demonios malignos y regresar con seguridad al reino de la reencarnación.

fluyó luego como agua, y como árbol se mecía entre las nubes,
pero con alma intrépida al fin lo sujetamos. [3]

He aquí la imaginación demoniaca de los chamanes, que se halla al principio de la poesía occidental. Proteo encarna la eterna transformación de todas las cosas, el fluir infinito de la vida, en que el hombre puede sumergirse con ayuda de la imaginación, y cuyo raudal oceánico está representado en el arte de los pueblos asiáticos. Es el dios de la invención desenfrenada e irresponsable de fábulas y sueños, del regodearse en la omnipotencia del pensamiento al que conducen las ocultas enseñanzas mágicas del Oriente. En la mitología hindú Shiva el danzante, el patrón multiforme de los poetas y los actores, el señor de la creación y destrucción del mundo, es quien encarna principalmente este ideal de la metamorfosis por la intoxicación y de la omnisciencia mágica. En el mito germánico, Odin, el dios de la poesía y la magia, de quien proviene toda la felicidad, está sentado en un trono desde el cual puede ver y oír todo lo que sucede. El gran Taliesin, un mago celta legendario, en un poema del siglo XII que se le atribuye se jacta de esta ebria ubicuidad del espíritu: "He sido un salmón negro, he sido un perro, he sido un ciervo y un reno en la montaña y el tronco de un árbol", etc., hasta el grano de trigo que se trilla y se come, lo que antes se consideraba una representación de la doctrina druida de la metempsicosis. En otro poema, Taliesin canta orgiásticamente de sí mismo: "Soy un milagro cuyo origen se desconoce. Estuve en el arca con Noé y Alfa; presencié la destrucción de Sodoma y Gomorra. Estuve en África antes de la fundación de Roma y vengo ahora a los despojos de Troya. Estuve con mi señor junto al pesebre del asno; fortalecí a Moisés con las aguas del Jordán. Llegué al firmamento con María Magdalena; pasé hambre por el hijo de la Virgen; obtuve la musa del caldero de los Keridwas. Fui un bardo arpista de Lleon en Llochlyn. Estuve en la montaña blanca en la corte de Kynvelyn. encadenado durante días y años. Fui un maestro para todo el mundo y estaré hasta el Día del Juicio sobre la faz de la tierra..."

La leyenda de Orfeo cuenta cómo este chamán se convirtió en poeta. Es cierto que también de él se cuentan hazañas mágicas, pero fracasa en su principal acción mágica, la recuperación de Eurídice. Lo más extraordinario de su caso es que está visto en forma trágica. Así como Gilgamesh encuentra la yerba que impide la muerte, Orfeo halla a la muerta pero la vuelve a perder por culpa propia. Lo humano de su figura no es capaz de vencer al mundo

[3] Afines al mito de Proteo son los cuentos de magos que adoptan sucesivamente diversas formas para escapar a sus perseguidores, pero que son burlados al final. En el cuento del segundo monje pordiosero de *Las mil y una noches*, un demonio que lucha con una hechicera se convierte en una serie de cuerpos, pero ella lo vence porque lo persigue a través de todas las transformaciones. Un recuerdo de ese proceso existe en el final del cuento del *Gato con botas*.

inferior. En el camino hacia arriba pierde su seguridad, ya sea por dudar de su poder o por añorar excesivamente a la amada, vuelve la cabeza hacia la sombra que le sigue silenciosamente y pierde con ello definitivamente a su compañera. Regresa derrotado a la tierra, y este fracaso es precisamente la causa de su fama como poeta. El terrible "casi" de su victoria sobre la muerte, la conciencia de su culpa, la desesperación por su fracaso lo convierten en aquello que significaba para los griegos. Pues no es hasta este momento cuando aparece la escena clásica de su leyenda. El canto del hombre que vagaba culpable y desesperado adquiría algo que conmovía universalmente, como hasta entonces nunca se había escuchado. Con el sonido de su lira atraía a los animales, hacía que los bosques y las piedras vinieran a escucharlo. Es así como nace la poesía de la magia o, más exactamente, como nace la poesía mágica. El viaje inútil de Orfeo al mundo de los muertos es su consagración como poeta. La emoción que su canto produce en todas la criaturas expresa simbólicamente el poder de la palabra cantada, en la que aún late la fuerza de conjuro que invocaban las sentencias mágicas. El mago cantor aún es el centro de la creación, penetra en las cosas animadas e inanimadas y llena con su canto el universo. Las olas de la eufonía se cierran sobre él, las piedras pierden su pesadez, los animales su salvajismo, las cosas su alteridad. Todo responde a su dolor, todo se mueve según su voluntad, es omnipotente como Dios —pero no en la realidad; solamente en el canto—. La terrible realidad de la magia se ha convertido en el dolor por la invencibilidad de la muerte. El protagonista de esta escena es un mago fracasado y desesperado.

Como Gilgamesh, Orfeo sobresale entre los chamanes no por su triunfo, sino por su dolor. En él, la magia se espiritualiza y pasa de un oscuro oficio al arte de transformar en canto un sufrimiento incurable. Ya no se deja caer en un espasmo inconsciente, ya no llega hasta el final de la *via regia* que conduce al interior de la naturaleza. La resonancia mágica que induce en toda la creación, esta compenetración de cielo y tierra bajo la fuerza de su lamento, ya sólo expresa un recuerdo de aquella locura asiática. El hombre que renuncia a la omnipotencia y canta su dolor experimenta una felicidad espiritual que está unida a un duelo profundo. Su lamento por la pérdida irremplazable que él mismo se ha causado expresa el sufrimiento de toda la creación y encuentra de esta manera su consuelo. Esta nota trágica reside en todo el arte mágico. La sombra de Engidú dice a Gilgamesh lo siguiente: "Si te revelo la ley de la vida, que he mirado, te sentarás en tierra y llorarás."

Todos los grandes cantores de la leyenda griega son personajes trágicos. La fatalidad más tenebrosa se cierne sobre Orfeo, y significa algo especial. Finalmente lo destrozan las ménades; se convierte en víctima de la violencia extática de la que ya se ha liberado a medias. Su arte, que despide a la vez el fulgor de la magia y el de la poesía, pasa a ser el punto de partida de un nuevo culto frenético. Orfeo era el héroe de los misterios dionisíacos, cuya

religión lo adoraba como fundador. Los libros sagrados de esta religión se remontan, según ella, a las revelaciones de Orfeo y contienen, además de sus supuestos cantos y una epopeya argonáutica, todos los oráculos de esta secta. Los sacerdotes órficos predicaban que el hombre había nacido de la ceniza de los titanes que devoraron a Dionisos y fueron fulminados por el rayo de Zeus.

De allí que, según ellos, esté mezclado lo titánico y lo divino en la naturaleza humana; el alma está aprisionada en las tinieblas del cuerpo y añora su origen puro, pero debe pasar por muchos nacimientos antes de poder abandonar su encierro terrestre. Los miembros de esta secta, en su mayoría mujeres, aceleraban su liberación con una vida ascética y podían experimentar por adelantado la dicha eterna, por medio de ritos orgiásticos que desataban en ellos lo divino. Seguían con un gozo frenético al infatigable Dionisos, danzando y gritando, hiriéndose sin sentir dolor, a través del paisaje nocturno, por montes desiertos, por bosques y barrancos, lejos de los hombres, en completo libertinaje. Cuando los iniciados desgarraban con los dientes a los animales de sacrificio y devoraban la carne cruda, experimentaban lo supremo: la disolución en la naturaleza, la muerte como resurrección, la unión con Dionisos. Estos excesos servían para purificar su sensualidad. Sus sacerdotes los conducían al frenesí y a través de una catarsis religiosa para devolverlos de nuevo a la vida armoniosa.[4]

Evidentemente, un gran poeta podría haber inventado estas bandadas de ménades. Pero los poetas no fundan religiones. La descuartización de Orfeo por las hembras frenéticas representa la eterna antítesis entre poesía y delirio, el equívoco eterno entre entusiasmo artístico y exaltación religiosa. El orfismo fue una última irrupción del éxtasis asiático en el mundo griego, y el mismo Orfeo era extraño a él, puesto que está en el umbral que separa a este culto de la historia primitiva. El espíritu clásico griego no podía aceptar su glorificación incondicional, sino que tenía que defenderlo de sus seguidores o tenía que condenarlo junto con ellos. Esquilo, en un drama desaparecido, hacía que las mujeres destrozaran a Orfeo porque lo odiaban como servidor de Apolo; lo presentaba como víctima de las ménades que en realidad lo adoraban como salvador. Aristóteles consideraba su figura como pura invención. Platón comprendió su ambivalencia y pronunció ya todas las acusaciones que se pueden lanzar contra la poesía órfica. En el *Banquete* pone en labios de Fedro las siguientes palabras:

[4] Erwin Rohde dice sobre las costumbres del culto a Cibeles y Dionisos lo siguiente: "No se trata de reprimir o extirpar con estos métodos las tendencias extáticas del alma, sino de someterlas a una disciplina médico-sacerdotal, para que puedan servir como un impulso vivo y sano a los fines del culto. En el mismo sentido era tolerado y cultivado en los más luminosos tiempos de Grecia el entusiasmo dionisíaco. También las fanáticas fiestas nocturnas en honor del dios tracio, que tanta afinidad interior guardan con las fiestas frigias y que, en muchos aspectos, están copiadas de ellas, persiguen como finalidad la 'purificación' del alma extáticamente excitada." (*Psique*, Fondo de Cultura Económica, México, 1948, p. 163).

A Orfeo, el de Eagro, despidieron del Hades con las manos vacías, mostrándole nada más un fantasma de la mujer que buscaba, sin dársela en realidad; porque, al parecer, como citarista que era, se le ablandó el ánimo y no se atrevió a morir por su amor, cual Alcestis, se dio más bien a imaginar trazas para bajar vivo al Hades. Y según esto le hicieron justicia: que murió a manos de mujeres.*

A Platón le parecía cobardía la tragedia del cantor mágico, su viaje a los infiernos un intento de burlar a la muerte y de robar la inmortalidad; opone a este acto alucinado la actitud de Aquiles, que siguió a Patroclo realmente hasta la muerte y prefirió sin titubeos una muerte prematura a una larga y vacua existencia.

Orfeo es el genio de los órficos, pero no de la poesía griega. El abismo que se abre entre él y ella, y que también encierra una profunda relación, está ilustrado al final de la leyenda, que cuenta cómo su cabeza y su lira se fueron cantando con la corriente del mar hasta Lesbos, la patria de Safo. La lírica eólica se erigió en heredera suya y consumó lo que él había comenzado. Abarca toda la gama de las emociones humanas, desde el gozo más luminoso hasta la más negra melancolía, todo el circuito demoniaco de la creación que el arte griego adora como sagrado. Los cantos de Safo aún eran en su mayor parte epitalamios rituales, con los que se acompañaba en Lesbos a la novia hasta la casa de su marido y se rogaba por la fertilidad del matrimonio. Pero esos cantos no son frenéticos, sino prudente y perfectamente construidos. También el drama griego tuvo orígenes mágicos: la comedia nació de ritos campestres de fertilidad; la tragedia, del culto de los muertos y la invocación de los héroes. Pero también ellos no adquirieron grandeza hasta que se elevaron por encima de las prácticas del culto. El dolor y el desenfreno órficos pertenecen, para el griego clásico, al reino de la naturaleza. En el canto del ruiseñor oían el lamento desmesurado de una madre que ha matado a su propio hijo. En la *Orestiada* de Esquilo, el coro dirige los versos siguientes a la desesperada Casandra:

> Divino furor enajena tu alma, y en desacorde y nunca usado estilo cantas tus propios infortunios. No de otra suerte el canoro ruiseñor deja escapar sus quejas del pecho acongojado, sin darse punto de reposo, y llora una vida siempre nueva en males, y dice entre lágrimas: ¡Itis, Itis!

También quedan recuerdos de grandes magos en la literatura celta. La leyenda más famosa es la de Merlín, la cual respira un indescriptible encanto de mística panteísta de la naturaleza. Este "Orfeo celta" fue según la leyenda el bardo de la Mesa Redonda del Rey Arturo, la figura principal del ciclo de leyendas que se convirtió en el tema favorito de la épica caballeresca me-

* *El banquete*, trad. J. D. García-Bacca. México, 1944, p. 13.

dieval. Merlín pasaba por mago omnisciente, maestro de la poesía, la música, la astrología y todos los secretos de la naturaleza. Su supuesta profecía de la caída de los celtas británicos por obra de los anglo-sajones es una superchería comprobada, pues es el producto de un monje celta del siglo XII. De aquí que también se ha llegado a suponer que el propio Merlín fue inventado en ese siglo, ya que la fuente más antigua de los *romans* de Merlín, la *Vita Merlini*, aparece por esos tiempos

Sin embargo, también la figura de Merlín ofrece una silueta demasiado grande para ser una lucubración de un monje politiquero. Su supervivencia en la literatura europea atestigua la genial verdad interior que posee y que brilla en muchos de sus detalles. Una de estas características es la risa en que prorrumpe antes de cada profecía. Riéndose realiza también su magia más sorprendente, el traslado del gran menhir de Stonehenge, que según la leyenda llevó por medios sobrenaturales de Irlanda hasta Salisbury, su lugar actual. Hay varias versiones de su fin, pero todas coinciden en su misteriosa desaparición, que recuerda el final de Moisés. El viaje de los chamanes a lo desconocido, que siempre acaba en un fantástico paisaje de trasmundo, es un tema característico de las antiguas leyendas celtas, y se le denomina en ellas con el nombre de *imram*. La risa de Merlín indica que no es, a pesar de todo, un intoxicado, sino que es un mago superior que cuenta con la supremacía del espíritu. En la *Vita Merlini* tiene un amor irreprimible por los bosques y vive como ermitaño y misántropo al aire libre, como un animal salvaje. Cabalga sobre un ciervo, y las fieras lo siguen como rebaños. Sólo cuando aparece la leyenda bretona lo vemos durmiendo, sumido en un letargo mágico, en el bosque de Broceliande, donde su voz incorpórea llama y se burla del caminante. Estos rasgos pánicos también dotaron su figura de un perenne atractivo, pero están cubiertos por los arabescos de un pensamiento más tardío. En el bosque de Broceliande yace Merlín, despojado de su poder, apoyando su cabeza en el regazo de su amada Viviana, quien le robó astutamente sus artes mágicas y lo tiene paralizado bajo un espino. Esta escena mágica en el estilo dulce de los trovadores significa algo parecido al desgarramiento de Orfeo por las ménades. También Merlín se convierte en víctima de su propia magia. Lo vence la magia suprema, el amor. La época moderna prosiguió esta reinterpretación romántica. La unificación demoniaca de Merlín con la naturaleza se interpretó órficamente y se convirtió en un símbolo de la nostalgia fáustica del infinito, de la búsqueda en pos de la omnipotencia divina o satánica. El romanticismo alemán no percibía en su figura la risa, sino la melancolía ossiánica. El murmullo de los bosques en Eichendorff nos lo trae siempre a la memoria, aun cuando no se mencione su nombre. Su ser proteico también se muestra aquí y allá en la lírica silvestre de Lenau, y el quinto de sus *Waldlieder* lo invoca con su propio nombre:

Wie Merlin
Möcht ich durch die Wälder ziehn;
Was die Stürme uchen,
Was die Donner rollen
Und die Blitze wollen,
Was die Bäume sprechen,
Wenn sie brechen,
Möcht ich wie Merlin verstehen...

Klingend strömt des Mondes Licht
Auf die Eich und Hagerose,
Und im Kelch der feinsten Moose
Tönt das ewige Gedicht.

[Como Merlín / quisiera vagar por los bosques; / lo que soplan las tormentas, / lo que rugen los truenos / y lo que quieren los rayos, / lo que hablan los árboles, / cuando se desgajan, / quisiera entenderlo como Merlín... / Con música cae la luz de la luna / sobre la encina y el rosal, / y en el cáliz de los musgos más delicados / resuena el poema eterno.]

Por el contrario, aún encontramos poesía chamánica de ingenuidad inquebrantable en el *Kalevala*. A Wäinämöinen, el Orfeo finlandés, lo escuchan todos los animales y demonios cuando tañe su arpa, el "instrumento de la alegría eterna" que él mismo ha inventado. Se le llega a presentar como demiurgo y se le enaltece junto con su hermano, el herrero Ilmarinen, como creador de la cultura. Así como Orfeo obtiene su arte supremo después de su viaje a los infiernos, Wäinämöinen encuentra las "palabras" y los "dichos felices" en el cuerpo del gigante Wipunen, una personificación mítica de la naturaleza. Para llegar a él, Wäinämöinen tiene que caminar sobre la punta de las agujas de las mujeres, sobre el filo de las espadas de los hombres y sobre el filo de las hachas de los héroes, sin saber siquiera si Wipunen aún vive. Después encuentra la cabeza del gigante, sobre la cual crecen árboles, y entra en su cuerpo por la boca. Una vez dentro del monstruo, lo obliga día y noche a cantarle la canción del origen de todas las cosas y "todo el orden de la magia", de tal modo que el sol y la luna y las olas del mar se quedan quietos al escucharlo. Las canciones del *Kalevala* contienen fragmentos de poesía mágica que se relacionan con la caza de osos, los viajes marítimos, la fabricación de cerveza, la curación de enfermedades y muchas otras cosas. El paso de Wäinämöinen a las entrañas del gigante de la creación representa, igual que el descenso de Orfeo y la búsqueda de Gilgamesh, el camino que conduce al poder mágico.[8]

[8] Una variante humanística de este tema es el viaje de Rabelais al interior del gigante Pantagruel en el Capítulo XXXII del segundo libro de *Gargantúa y Pantagruel*. Aquí, la oscuridad extática se torna una juerga "extravagante", pero el sentido del relato —el tránsito a un conocimiento universal superior— sigue siendo el mismo. (Cf. Erich Auerbach, "El mundo en la boca de Pantagruel", en *Mimesis (La representación de la realidad en la literatura occidental)*, pp. 245 y ss., trad. Villanueva e Imaz, Fondo de Cultura Económica, México, 1950.)

Sólo podemos conocer el papel que desempeñaba la magia entre los germanos por los cantos del *Edda*, apuntados en épocas tardías. Se deduce de ellos que también existía un encantamiento rúnico que se había desarrollado a una amplia doctrina de los caracteres sagrados que dominaban a las cosas, y que los nórdicos se servían del brebaje mágico Odrörir, el "provocador del frenesí", el cual debía su fuerza a las runas que se desmenuzaban en él. El Segundo Ejemplo de Odin en el *Edda* refiere cómo el marrullero Odin emplea la astucia para robar esta bebida mágica al gigante Suttung, abriéndose camino a través de las rocas y seduciendo a Gunnlöd, la hija del gigante y la guardiana del brebaje. El "Poema rúnico de Odin" muestra en cambio cómo un gigante sabio regala al padre de los dioses el hidromel mágico. En este canto Odin pronuncia aquellos versos sublimes que resumen la mágica creencia en la salvación individual por medio de la autoinmolación en el roble universal. Algunos ven en estos versos la consagración de un mago:

Ich weiss, dass ich hing
Am windigen Baum
Neun Nächte lang,
Mit dem Ger verwundet,
Geweiht dem Odin,
Ich selbst mir selbst,
An jenem Baum,
Da jedem fremd,
Aus welcher Wurzel er wächst.

[Yo sé que pendí / del árbol azotado por el viento / durante nueve noches, / herido por el Ger (lanza, en germano), / consagrado a Odin /yo, por mí mismo, / en este árbol, / pues nadie conoce / la raíz que lo levanta.]

Los escaldos convirtieron a Odin, como maestro supremo de la magia, en el señor de la poesía y a Odrörir en la poción enardecedora de los poetas. Odin concede a través de este brebaje el don de la poesía; los escaldos lo llaman la "bebida de Odin" o el "don de Odin". En la canción de los "Sueños de Balder" despierta con un canto mágico a una giganta muerta para que le diga profecías. En las "Disputas de Loki", este dios acusa al dios padre de haberse mezclado desvergonzadamente entre el pueblo, disfrazado de mago. No es sorprendente, pues, que el *Edda* contenga grandiosos ejemplos de la antigua poesía mágica. Habrá que mencionar principalmente la escena en el Canto de Skirnir, donde este dios, enviado por Freyr para solicitar la mano de una doncella, obliga a la beldad a corresponder el amor aplicándole un encantamiento rúnico y versos de maldición en los que crepita el salvaje desenfreno ditirámbico del estilo chamanista. Hay que mencionar también la "Maldición de Busla", en donde una hechicera trata de impedir la ejecución de su hijo adoptivo, y la maldición que Sigrun lanza

contra su hermano en la Canción de Helgi. La relación del conjuro mágico con la exaltada visión órfica aparece claramente si observamos cómo el personaje que pronuncia la maldición ordena a las cosas que se sustraigan al alcance del maldito. Se destruye conscientemente la consonancia con la naturaleza:

Nicht schwimme das Schiff,
Das schwimmt unter dir,
Ob steifer Sturm
In den Segeln steht!
Nicht renne das Ross,
Das rennt unter dir,
Folgt auch der Feind
Auf den Fersen nach!
Nicht schneide das Schwert,
Geschwungen von dir,
Es sause denn
Dir selbst ums Haupt!

[¡Que no navegue el barco / en el cual navegas, / aunque un gran venturón / hinche las velas! / ¡Que no corra el caballo / en el cual cabalgas, /aunque el enemigo / te siga de cerca! / ¡Que no corte la espada / que estás blandiendo, / a no ser que corte / tu propia cabeza!]

La poesía órfica estriba en la unidad natural de hombre y cosmos. Revela el alma humana en su ser criaturial. Habla del hombre como miembro de la creación, canta las fuerzas naturales que originan el nacimiento y la muerte, el amor y el odio, la alegría y el dolor. Aun cuando habla del otro mundo no puede revelar otra cosa que esa alma; los dioses que invoca son engendros demoniacos del alma humana, engendros de su gozo supremo y su más profundo dolor. Para ella, la creación es el reflejo del alma, el alma la caja resonante de las fuerzas cósmicas. Para ella aún no están separados el interior y el exterior del mundo, obra en la unidad prehistórica de ambos y habla al niño o al salvaje en el hombre, los cuales aún participan de la totalidad de la naturaleza. Este modo de sentir pagano es el fondo de muchas —no todas— de las más grandes obras poéticas que se han creado hasta nuestros días. Es una de las tres fuentes eternas del arte, desde el momento en que la magia primitiva se espiritualizó. El arte occidental es parcialmente magia interiorizada. La poesía mágica es la autorrevelación del hombre. Continúa de manera distinta la obra de los chamanes, que consistía en expresar las oscuras emociones del alma y conjurar de este modo los demonios que la amenazan.[6]

[6] Hans Georg Nägeli dice sobre el adiestramiento técnico de las manos humanas como requisito para la música instrumental moderna: "Si resucitara un mago o un místico de tiempos pasados —aquellos tiempos en que tanto se soñaba, seguramente se presentía o se sabía y hasta se enseñaba sobre la magia que está dentro de la mano humana—, ¡cómo se sorprendería de los efectos mágicos que el arte ha obtenido aquí en una forma tan natural y tan palpable!" (*Vorlesungen über Musik*, pp. 121 y ss., 1826.)

En Alemania fue Herder quien reconoció nuevamente la "fuerza milagrosa" del cantar órfico. Desde entonces resuena con mayor vigor en la lírica panteísta de la naturaleza: en el *Sturmlied* y el *Ganymed* de Goethe, en el final embriagado del *Hyperion* de Hölderlin, en el *Irrer Spielmann* de Eichendorff y en el *Feuerreiter* de Mörike, en la *Ode to the Westwind* de Shelley, en el *Bateau ivre* de Rimbaud. La poesía narrativa y dramática tampoco se ha separado de este origen. Podemos reconocer aún al legendario viajero del Más Allá, héroe de la poesía chamanista, no sólo en el Ulises homérico, sino también en el Tristán de Godofredo de Estrasburgo y en el Parzival de Wolfram, en el Hamlet y el Lear de Shakespeare, en el Fausto de Goethe y el Jasón de Grillparzer, en el Abdías de Stifter y en algún otro personaje de la imaginación poética moderna.

El Renacimiento

El Orfeo rodeado por los absortos animales y la naturaleza fue uno de los patrones favoritos de la poesía entre los trovadores y los juglares durante toda la Edad Media. Estos cantores se jactaban de su oficio recordando el poder sobrenatural del famoso pagano. Ya no tenían conciencia de que era una figura trágica, y sus alabanzas no eran otra cosa que hipérboles literarias. Así, en la *Canción de Kudrun* se describe el canto de Horant ("Wie suoze Horant sang") con los versos:

Diu tier in dem walde ir weide liezen stan.
Diu würme die da solten in dem grase gan,
die vische die da solten in dem wage vliezen,
die liezen ir geferte...

[Los animales del bosque dejaban sus pasturas./ Los gusanos que debían andar en el césped, / los peces que debían nadar en la corriente, / todos abandonaban su compañía...]

Sólo cuando apareció el humanismo volvió el paganismo a convertirse en un poder espiritual. El Renacimiento se dejó conmover más profundamente por la leyenda de Orfeo y transfiguró al cantor mágico rodeado por los animales —no al fracasado resucitador— en el idilio sentimental que de ahí en adelante ilustró la "magia de la poesía" como la imagen más admirada. Junto con la poesía y filosofía de la Antigüedad resurgió también el culto panteísta de la naturaleza y, por encima de los siglos, hizo vibrar a los espíritus como una revelación. El desmoronamiento de la fe cristiana obligó al hombre pensante a retornar al fondo elemental de la existencia y a aprehenderse nuevamente a sí mismo como la medida de todas las cosas. El aventurero y el conquistador espirituales pasaron a ser figuras dominante. Dante

fue el primero que ostentó estos rasgos como poeta. Se atrevió a internarse con su poesía en el Más Allá y a hacer de su persona el centro de las regiones de trasmundo. También se atrevió a elegir como guía para este viaje a Virgilio, a quien la Edad Media había rebajado a simple mago, porque veía en él un mágico conocedor de todas las cosas. Por cierto que el gran pagano podía conducirlo a través del Infierno y el Purgatorio y ya no a través del Cielo, pero eso no disminuía su dignidad. Después de todo, la hazaña poética más grande de Dante fue precisamente su visita a los condenados y a aquellos que purgaban sus pecados.

La edad renacentista también presenció el resurgimiento de la magia y de toda la ambivalencia que trae consigo. La nueva filosofía se apoyaba en las doctrinas neoplatónicas y neopitagóricas, la nueva ciencia natural se desarrolló de las innumerables doctrinas secretas que renacían, sobre todo de la Cábala. El humanista Reuchlin se sumió como cabalista en el estudio de la lengua hebrea, con cuyos caracteres esperaba obtener un poder mágico sobre el mundo de los espíritus y sobre Dios. En su tratado *Sobre la palabra milagrosa*, interpretaba el Antiguo Testamento como una revelación personal que Dios hizo a algunos iniciados, y concedía a la palabra del sapiente un valor demoniacamente absoluto, al cual Lutero puso más tarde coto teológico. Marsilio Ficino, el maestro de Lorenzo "el Magnífico", era la cabeza de los neoplatónicos y médico, por lo cual también conocía la magia y la alquimia. En los sabios como Paracelso y el Doctor Fausto nos encontramos a hombres que reñían la fama de ser grandes hechiceros. A ellos siguió el tropel de charlatanes que obraban milagros, hacían oro y exorcizaban los demonios; el siglo de la Reforma rebosaba de superstición, miedo al demonio y brujería, y parecía llevar a una oscuridad del alma mayor aún que la de la Edad Media.

También las artes se aliaban a menudo con la magia blanca y negra, también ellas propendían temporalmente a extraviarse en el oscurantismo. Sus autores teóricos redactaron una doctrina esotérica de la poesía que operaba con los conceptos de la magia antigua sin darse cuenta de su realidad. Celebraban al poeta como agente de la más alta potencia espiritual, la creación poética como una repetición del acto de la creación cósmica. Así o de un modo parecido se expresaban la mayor parte de los que escribían sobre la poesía, y los poetas copiaban sus palabras. Escalígero declara que *parece que* el poeta no sólo habla de las cosas, sino las crea como un segundo Dios *(videtur iane res ipsas non ut aliae artes quasi histrio narrare, sed velut alter deus condere)*. Por sí sola, esta forma comparativa que aparece en la mayor parte de las afirmaciones indica la ligereza con la cual se manejaba lo demoniaco. Pero estas palabras hueras sólo eran un débil reflejo de aquello que realmente produjo el genio de esa época. No fue por los tratados, sino gracias a las hazañas de los artistas, quienes conjuraron creativamente la rebelión

de las fuerzas, como triunfó la noción de que el arte sólo está separado de la superstición por su propia meta: la forma perfecta. El desencantamiento del arte se efectuó en un nuevo plano con pasos agigantados. Su símbolo fue una vez más la figura de Orfeo. Los pensadores y artistas clasicistas le rendían verdadero culto. Solamente lo conocían por los versos de Ovidio y Virgilio, en donde lo trágico de su figura aparece borroso y sólo queda el triunfo aparente sobre la naturaleza. Esta evocadora reinterpretación fue ahora el símbolo de la poesía que surge de la religión natural emotiva. El más bello homenaje que se le rindió es el *Orfeo* de Monteverdi, quien puso música a los versos de Poliziano.* Las melodías incandescentes de esta ópera son tan poco antiquizantes como las demás músicas y poesías clasicistas dedicadas a Orfeo; trasmiten la voluntad de forma de una generación artística distinta. Pero no glorifican a Orfeo por mera casualidad. El antiguo cantor mágico reaparece ahora como un arquetipo eterno al que se sigue como una de esas estrellas que orientan a épocas enteras. El Orfeo clasicista era el símbolo del arte que recordaba su origen mágico, el genio de una época que necesitaba el arte para no perder a Dios y la naturaleza.

Contemplando este ideal, el arte comprendió nuevamente su procedencia de la magia y se deshizo al mismo tiempo de la brujería anticuada. Sus formas inferiores —conjuros, vaticinios, exorcismos y plegarias mágicas— se hundieron nuevamente en el reino de la superstición. De ahí en adelante, un mago verdadero ya no era un jefe espiritual. Las formas superiores de la magia —invocación de los dioses, santos y demonios, el conjuro de la naturaleza, la meditación contemplativa, la creación de imágenes y fórmulas— obtuvieron un nuevo significado. El arte se alejó con cada uno de sus triunfos de su herencia primitiva. La aptitud genial oscureció cada vez más el origen mágico del arte, y ese origen fue olvidado finalmente en favor de la maestría formal. Este arte que se glorifica a sí mismo fue ahora el gran encantamiento de Europa. La transición del frenesí inconsciente a la plasmación consciente, que entre los griegos se había efectuado como el descubrimiento del hombre por sí mismo, se repitió con una grandiosidad incomparable que elevó al arte de un oficio devoto a la suma de la soberanía espiritual. La maestría artística pasó a ser el don más precioso de la humanidad. Los grandes artistas del Renacimiento eran genios suscritos al experimento audaz y a la construcción intelectual. Partiendo de la rica interiorización del cristianismo, desentrañaron emociones cada vez más profundas y encontraron recursos de representación cada vez más audaces. Las imágenes mágicas traspusieron los límites de la creencia medieval y se elevaron a la categoría de símbolos artísticos. La oscuridad de la época se transformó en la obra de arte perfecta. Como credo del hombre liberado, este arte siguió siendo mágico en

* El *libretto* del *Orfeo* de Monteverdi es obra de Alessandro Striggio, secretario del Duque de Mantua. [T.]

su esencia. Era mágica la pasión con la cual plasmaba el interior del hombre en la forma más perfecta. Mágico era el nuevamente comprendido carácter simbólico de toda forma, con la cual se apoderaba de las cosas. Era y permanecía mágica la aptitud del artista para transformarse en un producto de su imaginación. También el mito, tanto el clásico como el cristiano, fue ahora un objetivo de esta imaginación que obraba libremente. El artista se servía de él para representar experiencias personales y puramente humanas.

Uno de los resultados de este contacto sapiente con la magia fue la predilección por la hechicería como motivo temático. Como siempre sucede, el pasado superado espiritualmente se convirtió en objeto de la representación artística. La poesía artística de la época renacentista y barroca se colmaba de magia y provocó un auge de relatos mágicos y milagrosos que en el fondo no era otra cosa que una continuación literaria de la superstición medieval. Para los literatos, los demonios ya no poseían realidad, la mitología era un catálogo de nombres decorativos. Pero también los dramas de Shakespeare, Lope y Calderón —y no sólo el *Mágico prodigioso*— juegan con el aparato mágico y se dan al más exuberante encantamiento del público. Los poemas épicos de Tasso y Ariosto, la novela y la lírica del siglo XVII se entregaron con tanta fruición a la magia que los campeones de la Ilustración vieron en ellos una prueba de la ridiculez de la poesía cortesana. Los teóricos de la poesía racionalista, hasta Gottsched y Breitinger, tuvieron que ponerse en contra del "gusto por la magia". Los sainetes mágicos vieneses de Raimund y Nestroy aún viven de esta herencia del Renacimiento que ya sólo conocen como una diversión inocente. Ésta fue la cosecha literaria que la invocación de Orfeo produjo.

Pero los sucesores auténticos de Orfeo fueron aquellos que, junto con la belleza de la poesía mágica, también heredaron su tragedia. Cuanto más profundamente reconocía el genio su parentesco con el mago, con más profundidad también reconocía los límites de su talento, la imposibilidad de la magia en un mundo que ya no era primitivo. La belleza de la obra de arte estaba ensombrecida por la tristeza de saber que contenía una realidad que no era la de la vida. Su creador vivía en la soledad con sus demonios, una soledad como ya no se había conocido desde la tragedia griega. Sacaba todo de sí mismo, sus personajes sólo representaban en el fondo a su propio creador, al hombre. La pasión de la creación se consumía ella misma y amenazaba con destruir a su portador, del mismo modo como las ménades despedazaron a Orfeo. Con el fulgor del arte demoniaco volvió también su desesperación. Esto no lo podemos observar en los talentos virtuosos, sino únicamente en aquellos que hicieron época en la historia del espíritu humano: en Leonardo, Miguel Ángel, Shakespeare y Rembrandt. En ellos despertó nuevamente el pensamiento trágico después de disolverse la fe cristiana, y con Shakespeare retornó, bajo condiciones totalmente distintas, el genio de la tragedia.

Shakespeare traspone el umbral de la poesía antigua del mismo modo como Goethe llega hasta el umbral de la moderna. En el Londres isabelino encontró la interioridad cristiana del hombre, inmersa en una crisis histórica, y el orgullo indómito del individuo que se había liberado de la Iglesia, pero no encontró un teatro consagrado a la divinidad o un mito nacional como los habían conocido los trágicos griegos. Ya no existía ese círculo de figuras divinas, demoniacas o heroicas que dominaban un pueblo entero como personificaciones de lo suprasensible y que reclamaban el conjuro. Sólo existía ya el alma apasionada del individuo que vivía la lucha de los elementos en la erupción actuante de su "carácter", en las luchas con su propia conciencia. La lucha con el demonio se había trasladado del exterior al interior. Al lado de Hamlet, el nuevo matricida, Orestes da la impresión de un héroe sin cara porque los conflictos que lo persiguen no son de índole personal sino típica. La calidad de máscara es la grandeza de la tragedia antigua, la psicología consciente y la contemplación del hombre por sí mismo son la grandeza del arte shakespeariano. Este poeta sólo conoce el bien y el mal como cualidades del individuo sobresaliente. Por ese motivo, sus dramas ya no podían ser reconciliaciones religiosas concebidas para una Polis, sino únicamente la expresión mágica de una gran alma solitaria. En su obra, los poderes del cielo y el infierno irrumpen con una violencia que desquicia al mundo entero. En esto Shakespeare es más arcaico aún que el teatro griego; sólo conoce el efecto liberador del encantamiento verbal y plástico, y no la intervención salvadora de los dioses. Menos aún que de expiación ritual, puede hablarse en su caso de edificación moral. Se trata única y exclusivamente del conjuro dramático de los demonios humanos.[7]

Quien se acerque a Shakespeare, entra en un mundo indudablemente mágico. Por más distintas que sean sus obras tempranas de las de madurez y las tardías, por más distintas que sean sus comedias de sus tragedias, su punto común reside en el empuje de su expresión psíquica, que en sus tragedias aumenta hasta la locura a causa de las pasiones. Este poeta plasmó como ningún otro la sed de poder, la ambición, el amor, los celos, la misantropía, la sed de venganza, la desesperación, la locura. El abismo del alma humana, la aleación del Bien y del Mal, de lo bajo con lo sagrado, la disputa de Calibán y Ariel en la naturaleza humana, todo eso lo revela en su inigualable

7 Herder ya había establecido esta diferencia esencial entre este drama y el griego, en su ensayo sobre Shakespeare: "El drama de Sófocles y el drama de Shakespeare son dos cosas que en ciertos sentidos apenas pueden denominarse con el mismo nombre" (*Werke*, ed. Suphan, Vol. V, p. 210). Herder también subraya el procedimiento creativo mágico de Shakespeare con su conocida indicación acerca del tiempo y el espacio puramente interiores en sus obras: "¡Poeta! ¡Dios dramático! Como tal no te suena las horas ningún reloj en torre o templo, sino que tú tienes que crear medidas de tiempo y espacio, y tú puedes crear un mundo que no pueda existir de otra manera en el tiempo y el espacio, adviene entonces que en el interior se halla tu medida para el plazo y la extensión, al que tienes que conducir mágicamente a todos los espectadores, que tienes que imponer a todos" (*Ibid.*, p. 227).

pintura de las almas. Como genio trágico que es, se intoxica con el fulgurante vino de la palabra. Juega con ella incansablemente como un niño y sucumbe el mismo a su poder conjurante. La principal característica de su lenguaje es la riqueza opulenta de imágenes, el estridente amontonamiento y la exageración de las metáforas que indican paso a paso las visiones interiores que lo poseen. El pie del Rey Juan deja "huellas de sangre", por doquiera que ande. En Coriolano "no existe más compasión que leche en un tigre macho", y su enemigo Aufidio quiere "lavar la fiera mano en su sangre". Lady Macbeth aconseja a su esposo: "Presentaos como una flor de inocencia, pero sed la serpiente que se esconde bajo esa flor". Y Macbeth llama al sueño:

¡El sueño, muerte de la vida de cada día, baño reparador del duro trabajo, bálsamo de las almas heridas, segundo servicio en la mesa de la gran Naturaleza, principal alimento del festín de la vida!...

Con este lenguaje ebrio de sí mismo, Shakespeare forma sus personajes móviles y vivientes. Su plenitud plástica despide el olor animal del mimo de la Antigüedad. La segunda característica del arte de Shakespeare es su don proteico para la transformación. A Goethe y Herder, los alemanes que volvieron a descubrirlo, les pareció esto su cualidad más gigantesca. Herder lo llamó "el intérprete de la naturaleza en todas sus lenguas". El joven Goethe exclamó: "Entró a competir con Prometeo, imitó rasgo por rasgo a sus hombres, sólo que en una escala colosal —por eso desconocemos a nuestros hermanos—, y luego los animó con el soplo de *su* espíritu: *él* fue quien habló a través de ellos todos, y se puede reconocer su parentesco". No cabe duda de que ésa es la causa de la incomprensión: incomparable jugador con palabras, imágenes y criaturas, que parecen salir con fuerza propia de su mano, en todo lo que hace se plasma a sí mismo. Se disfraza de los más nobles y los más bajos personajes sin dejarse aprehender nunca. En Rembrandt, la serie interminable de autorretratos deja traslucir cuán personal era su arte; en Shakespeare, la ausencia de tales confesiones oculta el fundamental rasgo mágico de sus obras. Cuando la continua transformación constituye el principio básico, parece faltar la relación del Yo con la obra mientras no veamos que la confesión es la corriente figurativa misma. Para poder desenmascarar a Proteo, no queda otro recurso que el de aprehenderlo en una de sus metamorfosis. *

* En esta intención reside el mérito del libro de Frank Harris sobre Shakespeare (trad. al esp., *El hombre Shakespeare y su vida trágica*. Losada, Buenos Aires, 1947). Harris ve en numerosas figuras de Shakespeare simples autorretratos y reconstruye con ellos el retrato del poeta, puesto que, según Harris, el único objeto de Shakespeare fue "revelar y expresar su esencia íntima". Aparece como un hombre de carácter tranquilo, benigno, "femenino", enemigo de todo derramamiento de sangre, lleno de compasión con todos los fracasados, por quienes siente cierta afinidad, e incapaz en el fondo de pintar virtudes y vicios masculinos; también lo presenta Harris como un erótico de excitabilidad desmesurada, enamorado de las flores, de la música y de la belleza femenina, aguijoneado por lo efímero y lo irreal de todo lo terreno. No lo heroico,

También es mágico el tema poético básico de Shakespeare, que podríamos llamar la omnipresencia de lo demoniaco. Sus dramas presentan continuamente transformaciones debidas a la pasión que convierte al hombre en el centro de un mundo mágicamente activo. En él, la naturaleza es el espejo que aumenta gigantescamente el alma revuelta. Interviene en una forma grandiosa o terrible, igual que en las piezas mágicas de la época barroca o con Orfeo. En las comedias esta imaginación goza de sí misma en la dicha despreocupada de la arbitrariedad del cuento de hadas. El bosque de *Como gustéis,* convierte a todos los que se internan en él en alegres pastores, cazadores y enamorados. En la floresta del *Sueño de una noche de verano,* los hombres caen bajo la férula cósmica del amor, por lo cual ya aparecen en la lista de personajes como "Hermia, enamorada de Lisandro" o "Elena, enamorada de Demetrio". En el momento en que riñen Oberón y Titania, los soberanos del reino de los espíritus, se desquicia la creación. Las estaciones del año cambian sus atributos, las cosechas se pudren, el ganado enferma, la luna iracunda y pálida manda las lluvias interminables. El duende Puck destruye todo el orden con su yerba mágica, de tal modo que los amantes ya no se reconocen y, con todo y sus juramentos de fidelidad, se lanzan en pos de otros compañeros. Durante el transcurso de una breve noche se despoja a la creación del apoyo de la razón. Un desencantamiento benigno lo establece nuevamente para que cada amante encuentre su pareja correspondiente. El aire resuena con la risotada de Shakespeare-Merlín, quien de esta manera tiene la vida en la mano, pero por esta vez está dispuesto a dejarles a los hombres su locura. La actuación de los artesanos en honor de la boda de las parejas reconciliadas es la culminación de la fantasmagoría. Es la pura burla del arte de apariencias que no transforman a nada ni a nadie, la representación de la incomprensión que el filisteo opone a lo poético.

En el *Sueño de una noche de verano* está la observación más citada de Shakespeare sobre el poeta, mal comprendida durante mucho tiempo. No es un comentario elogioso, sino que tiene una intención irónica, y expresa en su mofa la suprema seguridad de sí mismo que tiene el joven genio. El Duque Teseo dice (trad. de Guillermo Macpherson):

> No doy crédito a fábulas vetustas
> ni a esos cuentos de hadas. Los cerebros
> de amantes y de locos arden siempre,
> y son sus fantasías tan creadoras
> que ven lo que no entiende el sano juicio.

sino los titubeos de Hamlet son lo que corresponde a su naturaleza tímida. Esta opinión se puede reforzar con el ejemplo de otros hombres de imaginación maníaca —el joven Goethe y Schiller, Grillparzer—; corresponde a la esencia del arte mágico. El mayor error de Harris consiste en que, como todos los psicólogos, no sabe apreciar la categoría simbólica de la figura poética y rebaja las obras de Shakespeare a documentos personales.

Lunáticos, amantes y poetas
de su imaginación tan sólo viven.
Unos más diablos ven de los que habitan
en los vastos infiernos: son los locos.
Los amantes —no menos trastornados—
ven la beldad de Elena en rostro egipcio.
En éxtasis los ojos del poeta
del cielo hacia la tierra se dirigen,
y de la tierra al cielo, y cual alcanza
dar la imaginación sér a lo ignoto,
la pluma del poeta le da forma,
a esa nada fantástica prestando
localidad y nombre. Tan potente
es la imaginación, que basta sólo
gozo sentir para que al punto pueda
aparecer del gozo el emisario;
y si de noche algún temor la asalta,
¡cuán fácil juzga al matorral un oso!

Esto es la descripción de la imaginación mágica que puebla el mundo con sus creaciones y se siente en armonía con este universo. Pero también es la ironía del poeta comediógrafo que reconoce estas creaciones como productos de una alucinación y juega con ellos como si fuesen pompas de jabón.

En las grandes tragedias, esta dicha creativa se torna pavor ante el abismo de la vida. Es entonces cuando la locura se vuelve demoniacamente real, el mundo de los espíritus se abre y manda sus emisarios: el espíritu del padre de Hamlet, el adivino en *Julio César*, el espíritu de Banquo y las brujas en *Macbeth*. El *Hamlet* queda en el límite que divide a los dos mundos. El melancólico y escéptico príncipe danés es el soñador que no puede distinguir entre sueño y obra, imaginación o realidad, y huye ante su tarea heroica y continuamente busca refugio en sus interminables soliloquios. Vive en un mundo distinto de aquel en que la gente se decide y actúa, ama y asesina con éxito. Está prisionero de su interioridad y de sus presentimientos, se dedica a lucubraciones sobre la venganza y la muerte y anticipa imaginariamente aquello que es incapaz de hacer en la realidad. Este retrato del héroe imaginativo nos proporciona la clave para el arte de Shakespeare.

También el regicida Macbeth está muy lejos de ser un tipo de rompe y rasga; más bien es la víctima insegura de sus alucinaciones, impulsado por sus ambiciones, y aguijoneado de una acción a otra por un miedo pánico y una mujer histérica. Para él, "las atrocidades vividas son menos espantosas que los horrores de la imaginación". En la noche del asesinato ve ante sí un puñal ensangrentado, en el que reconoce una fantasmagoría de su mente torturada; sin embargo, lo sigue como si fuese su guía por los peldaños de la escalera. La sangre que mancha su mano no la puede lavar ni el mismo océano; le parece que antes teñiría con ella todo el mar de púrpura, "trans-

formaría el verde en rojo". Hace depender toda su carrera de las profecías de las brujas, cuya aparición es el punto culminante de la tendencia mágica de Shakespeare. La invocación de Macbeth a las hechiceras, igual que los versos de maldición del *Edda*, invierte la omnipotencia órfica y la transforma en una potencia diabólicamente destructiva:

> Aunque tengáis que desatar los huracanes y lanzarlos contra las iglesias; aunque las espumosas olas confundan y traguen las embarcaciones; aunque se tiendan los trigos en cierne y se arranquen de cuajo los árboles; aunque los castillos se desplomen sobre las cabezas de sus guardianes; aunque los palacios y las pirámides junten su base con su cumbre; aunque ruede revuelto el tesoro de los gérmenes de la Naturaleza, hasta agotar la misma destrucción, respondedme a lo que os demando.

El asesino se aferra al vaticinio de que sólo podrá ser vencido cuando el bosque de Birnam se traslade al castillo de Dunsinane. Macbeth ve en esto una promesa de invencibilidad. Después de su acción se ve obligado a cometer un crimen tras otro, tiembla en su vertiginosa carrera ante los espectros de los que ha despachado y confía con creciente desesperación en la ayuda de las brujas, las cuales le hacen creer que es invulnerable ante el destino. Pero finalmente el oráculo resulta ambiguo, después del sueño viene el despertar:

> ¡Extínguete, extínguete, fugaz antorcha!... ¡La vida no es más que una sombra que pasa, un pobre cómico que se pavonea y agita una hora sobre la escena, y después no se le oye más...; un cuento narrado por un idiota con gran aparato, y que nada significa!...

También el viejo Lear llega a esta conclusión, al desplomarse todas sus ilusiones al vacío, a la locura. No son las furias del criminal las que lanzan a Lear a los páramos en la noche borrascosa, sino la desesperación por la maldad de los hombres y del mundo. En su caso, la herida de la que sangra la creación entera es la "gran ruptura en su naturaleza torturada", *this great breach in his abused nature*. Esta obra terrible pone en tela de juicio el sentido de nuestro mundo:

> Lo que las moscas son
> para el muchacho ocioso,
> eso somos nosotros
> para los dioses: sólo
> por diversión nos matan.

La palabra final de Shakespeare sobre su arte está en *La tempestad*, la obra con la cual se despide del escenario. Aquí, el tema de la acción es la semejanza del poeta con Dios. Una vez más se entrega a la omnipotencia de la imaginación, para luego renunciar a ella para siempre. Se ve a sí mismo en la figura del mago Próspero, quien como dueño de una isla encantada

provoca tormentas, hunde barcos, hace enloquecer a los hombres cuando le viene en gana y les devuelve la razón. Próspero domina a la naturaleza como Orfeo; tanto el luminoso Ariel como el atroz Calibán obedecen sus órdenes. El poeta, "extasiado y entusiasmado por las ciencias ocultas", es el amo de la naturaleza y el creador de la cultura. Pero este símil no expresa la ilimitada confianza en sí mismo, sino la resignación. No aparece al principio, sino al final de la obra shakespeariana y termina en la confesión de impotencia ante una instancia infinitamente superior. Próspero renuncia solemnemente, igual que la Medea de Grillparzer, a las terribles hechicerías, para siempre. Quiebra su varita mágica y la entierra a muchas brazas de profundidad, hunde el libro mágico en las olas del mar y pronuncia el epílogo en el cual confiesa plenamente su derrota.

> ...Ahora carezco
> de espíritus que me ayuden, de arte para encantar,
> y mi fin será la desesperación,
> a no ser que la plegaria me favorezca,
> la plegaria que conmueve, que seduce
> a la misma piedad, que absuelve toda falta.
> Así, vuestros pecados obtendrán el perdón,
> y con vuestra indulgencia vendrá mi absolución.

También en Grimmelshausen, el más grande poeta del Barroco alemán, encontramos este embeleso con la imaginación y su rechazo final. También lo fascinó el tema de la magia, igual que a Shakespeare. Su espíritu también está preñado de las fantasmagorías primitivas, de los secretos maravillosos y pavorosos de la naturaleza. Cree firmemente en la existencia de seres suprasensibles; en los aquelarres de su invención narrativa aún arde el paganismo de las fórmulas mágicas de Merseburg. El último tramo del camino a través de todos los crímenes y locuras terrestres, por el que hace caminar a su *Simplicisimus*, se parece notablemente a *La tempestad*. Su buscador de Dios alemán va a dar a una isla de los mares del Sur en la que vive como poderoso mago y misántropo, pero sin conocer el sentido de culpabilidad de Próspero. Sólo en la continuación de la novela se supera esta *hybris* panteísta; Simplicissimus retorna a Alemania y anda entre la gente como una persona cualquiera. En las dos novelas acerca del nido milagroso, Grimmelshausen presenta enfáticamente a la magia como el camino de la condenación. El último poseedor del nido que hace invisible a su portador, y que simboliza la omnipotencia de la imaginación, llega a ser un criminal satánico, pero finalmente lanza el talismán al Rhin y se entrega al arrepentimiento y la expiación. Pues Grimmelshausen ya no tenía como objetivo la glorificación de la magia. Lo fascinaba, pero el cristiano piadoso que habitaba en él la reconocía como obra del diablo y trataba de sustraerse a ella.

El mundo oculto de la Ilustración perdió el gusto por este tema inquietante. El espíritu de sus mejores representantes ansiaba la verdad y la naturaleza, la investigación objetiva cuyos resultados pudiesen desafiar a la luz del día, y ridiculizaba a los demonios, los auténticos y los falsos, como fruslerías anticuadas. Este pensamiento viril comenzó a escombrar con gran energía lo milagroso, y la burla a la magia se hizo tan usual como el entusiasmo anterior por ella. "¿Hay quién cree realmente que la poesía tiene el mismo fundamento que las artes de magia?", preguntó Wernicke en el prólogo a sus epigramas, y su opinión sobre el rutilante lujo verbal de los poetas barrocos fue ésta: "Quizá se imaginan algunos que en eso consiste el frenesí poético; pues no puede inventarse, en efecto, nada más absurdo que el emplear palabras magníficas solamente por su sonido, sin buscar un significado." Gottsched publicaba una revista semanal, *Der Biedermann* ("El Hombre de Bien"), dedicada principalmente a luchar contra la brujería, tanto en la vida diaria como en las novelas, y en su *Critische Dichtkunst* recomendaba la mayor circunspección posible en el empleo de apariciones divinas. "Ya no son adecuadas para nuestros tiempos ilustrados porque ya casi nadie cree en ellas: Por lo tanto, un poeta tiene toda la razón en abstenerse de las fantasías que ya no son probables y sólo provocarían en los asuntos más serios la risa del público." La formulación más inteligente proviene de Lichtenberg: "El poeta dramático y el escritor de novelas no deben hacer milagros en el sentido cosmológico, puesto que ya no suceden en el mundo." Partiendo de este sentido común se creó la literatura racional de la época burguesa. Ahora tenían la palabra los filósofos racionalistas, los reformadores y demagogos prácticos. Los milagros de la imaginación órfica palidecieron bajo la luz de la duda cartesiana. Sólo sobrevivieron, llevando una vida miserable, en las sociedades secretas de la Ilustración. Sin embargo, la magia no había muerto por el solo hecho de ya no estar de moda en la literatura.

PRERROMANTICISMO

El continente europeo tenía aún un suelo tan rico en tradiciones, que el desencantamiento por obra de la razón desató una nueva ola de creencias mágicas. En el momento oportuno, un nuevo panteísmo rompió el débil recubrimiento de la actividad literaria de la Ilustración y revolucionó el espíritu europeo. Así nació el romanticismo. Muchas teorías han tratado de explicar la esencia de este movimiento, sin llegar nunca a aprehenderlo en su totalidad. El romanticismo fue desde el principio un fenómeno europeo, la respuesta a la deificación de la razón pura, a la ciencia racionalista. Su origen y su objetivo no estuban en la superficie de la literatura. Era la resurrección de la imaginación mágica.

Desde mediados del siglo XVIII, en Francia e Inglaterra, un nuevo pensamiento venía refutando el dogmatismo de la creencia racionalista. En este pensamiento desempeñaba un papel importante una nueva opinión sobre la esencia de la poesía. Se recordó nuevamente la antítesis del poeta racionalista: el agraciado por los dioses, el exaltado, el mago que cruza la frontera del mundo suprasensible. Todo el romanticismo tiende hacia el éxtasis, a la revelación del infinito. La encuentra entregándose al sentimiento y la inspiración inmediata. Los poetas comenzaron una vez más a dirigirse al sentido de lo milagroso y extraordinario, a descubrir la magia de ritmos, sonidos e imágenes verbales con los cuales se franquea el paso a las emociones exaltadas. La representación de la pasión demoniaca sustituyó a la representación de los ideales sociales, la revelación del alma individual se convirtió en la esencia del arte.

Este romanticismo se levantó conscientemente en contra del dominio del intelecto. Mientras tanto, la explicación científica de la vida y el arte se había impuesto públicamente y se le enfrentaba como una muralla de escepticismo. Esta antítesis le pertenecía por necesidad, se encendía con ella. Ahora la vida era todo menos espontánea, mágica o ingenua, y el romanticismo, como expresión de esta época, se hallaba también en un conflicto interno. Era una protesta contra el desencantamiento del mundo, era la nostalgia del perdido mundo primitivo; pero también del romanticismo se había alejado infinitamente el origen. Esta tensión lo condujo a emplear un idioma exagerado, paradójico, irónico y satírico: lo llevó al extremo fatal.

La revolución espiritual se anunció en muchos presagios. Una primera influencia revolucionaria provino de Rousseau, el primer hombre pasional trágico de resonancia europea. Hizo que la mirada de su tiempo se desviase del futuro y del presente hacia el pasado y fundó el mito del origen que se llama desde entonces romanticismo. Después de las hazañas del intelecto, Rousseau predicó el poder del sentimiento puro; después de todas las luchas entre la teología ortodoxa y la ilustrada del Dios padre cristiano, el culto de una divinidad madre superior a toda razón. La "naturaleza" a la cual quería conducir la humanidad corrompida no era en el fondo un concepto filosófico sino religioso, que se presentaba en una envoltura social, política y pedagógica. Sólo así puede explicarse el efecto de conmoción que tuvo su doctrina y el desarrollo subsecuente del movimiento romántico.

En Inglaterra, la figura de Shakespeare se encargó de que no se apagase por completo la mirada hacia el enigma del origen de la poesía. La crítica literaria veía en él un *natural genius* que no toleraba ninguna regla y no tenía nada que ver con el oficio literario corriente. El platónico Shaftesbury redactó *A letter concerning enthusiasm* y habló del poeta que creaba contemplativamente como del predilecto de los dioses, cuya producción al mismo

tiempo es una plasmación que supera la antítesis de imaginación e intelecto, por lo cual la armonía de la creación se refleja en la belleza de la obra de arte. Young aún llevó más lejos la admiración del genio. Para él, la creación genial no tenía absolutamente nada en común con el estado consciente, sino que surgía de estratos psíquicos inaccesibles y bárbaros, distinta de toda cultura moderna. Sólo este milagro merecía el nombre de poesía, en sí mismo llevaba su única posible explicación y justificación. Las hiperbólicas *Conjectures on original composition* de Young celebraban al poeta nuevamente como un mago sobrehumano. "El arte de la poesía es algo más que la corrección prosaica; tiene secretos que no se pueden explicar, pero que hay que admirar, y estos secretos siempre convierten al prosaico en un descreído respecto de su divinidad." Los filósofos neoplatónicos y los poetas del prerromanticismo inglés fueron los primeros que se atrevieron a pisar nuevamente el suelo de lo suprasensible.

En Alemania, la tierra de la Reforma, la tierra de los herejes, los exaltados y los profetas, los primeros fueron Hamann y Klopstock. Ambos, el maestro y el autor de una poesía que era algo más que racionalista, habían sido inspirados por el pietismo y proclamaban el arte sagrado proveniente de Dios. No obstante, ambos abrieron el camino a la poesía mágica porque no pudieron separar lo sagrado de lo mágico. El Hamann converso no puso reparos a que se le llamase "mago del Norte" y dijo con intención ambigua que la verdadera poesía era "una forma natural de profecía". Al principio, en sus *Sokratische Denkwürdigkeiten*, lanza a la batalla a Sócrates como el antípoda de la duda crítica, como el verdadero sapiente en contraste con los literatos sofistas, como el profeta de la santa ignorancia que se inmola a sí mismo frente a los vanidosos sabelotodos paganos. "Nuestra propia existencia y la de todas las cosas fuera de nosotros debe ser creída, y no puede establecerse de otra manera." En las *Cruzadas de un filósofo* se vale del lenguaje del rapsoda sibilino, del tono ditirámbico de la Canción de Déborah y los misterios griegos, del cual ya no pudo deshacerse la poesía alemana hasta el *Zarathustra* de Nietzsche y algunas obras aún posteriores. "Ahora bien, ¿cómo podremos resucitar el lenguaje de la naturaleza? Por medio de peregrinaciones a la Arabia feliz, por medio de Cruzadas a los países de Oriente y la restauración de su magia." Esto era lo que este cristiano pleno de la gracia de Dios leía en el libro de los libros, en cuyo autor divino reconocía al más grande escritor de todos. Creía en la unidad prístina del lenguaje humano y el divino, en el misterio del verbo demiurgo en el que se iniciaba al poeta auténtico, y en la magia sagrada de las imágenes inherentes al lenguaje original prebabilónico: creía en el lenguaje poético que es superior a toda razón. "Por lo tanto, no oséis penetrar en la metafísica de las bellas artes sin haberos perfeccionado en las orgías y en los misterios de Eleusis. Los sentidos son Ceres, y Baco las pasiones —viejos ayos de la naturaleza bella."

La llamarada pasó de Hamann a su discípulo Herder, quien la encendió en el joven Goethe, y éste se convirtió gracias al trato que tuvo con aquél, en el más grande maestro de lo mágico y lo visionario que haya producido Alemania. Las intuiciones de Hamann se convirtieron con Herder en el conocimiento genial de los comienzos históricos del arte. Herder amaba sobre todo a los salvajes y los niños, pues también él entendía la poesía como una erupción espontánea de las emociones más primigenias del alma humana. "También los griegos fueron salvajes, por decirlo así, y hasta en las obras cumbres de su mejor época hay más naturaleza que la que encuentra el ojo pestañeante de los estudiosos y los clasicistas." Cometió la herejía de hablar de los "nobles bárbaros" y dijo que sólo es grande aquel poeta que saca todo de sí mismo, que escribe como es y no como quiere o debe ser, y que con despreocupación genial confía en lo divino de su imaginación, en la unidad prístina de naturaleza y arte. Herder no tuvo empacho en convertir al propio Homero en un poseído balbuciente; oía en él "el ritmo sagrado con el cual, según la expresión de Teócrito, las bacantes despedazaron a Penteo". Como ferviente panteísta, Herder se declaró partidario del titánico "Yo soy Yo" del superhombre que cobraba realidad en Shakespeare. Para él, todo gran arte era revelación del alma humana; el poeta se fundía con su obra de la misma manera como Dios se fundía en la naturaleza panteísta. Gracias a este instinto para las profundidades del arte descubrió la infancia de los pueblos y su repetición en la infancia de cada individuo que nace. Su escrito *Sobre el origen del lenguaje* desenterró el lenguaje figurado, preconceptual e impulsivo, del niño y del hombre primitivo, que aún utiliza el poeta.

Fue así como se encontró con genial entusiasmo la ley que rige desde entonces a la gran poesía alemana, en contraste con el clasicismo francés: la poesía no debe guardar una alta convención lingüística, sino ser un descenso siempre renovado a los manantiales del lenguaje. El lenguaje del poeta creador (en el sentido de Herder) es infinitamente mudable como la naturaleza, rico en imágenes y pobre en conceptos, y nunca es totalmente reproducible por medio de la escritura. El dios en el propio Herder se descargaba violentamente y lo lanzaba a un tartamudeo que llegaba a ofender el buen gusto con su exceso de exclamaciones, preguntas, hipérboles, hipérbaton e interjecciones, y no estaba libre de un estridente amaneramiento, pero que era el ejemplo más completo de un lenguaje extático moderno.

Igual que en el caso de Hamann, este pensamiento iba unido a un sentimiento trágico. En el prólogo al monumento en honor de Thomas Abbt, Herder dice "que parece que la primogenitura de los hijos de Alemania, como por un destino cruel, está señalada para ser la primera víctima del ángel exterminador; que el genio es casi un don mortal o un presagio de muerte prematura". Y en el Apéndice de su ensayo sobre Shakespeare saluda al poeta

del *Götz von Berlichingen*, en quien ve la reencarnación del genio de la poesía natural, con las palabras:

Te envidio el sueño, y no cejas en tu noble empresa alemana hasta no haber colgado la corona en las alturas. Y aunque después tengas que ver cómo tiembla el suelo bajo tu edificio y la plebe se detiene alrededor para mirar boquiabierta o para mofarse, y la durable pirámide no puede resucitar al antiguo espíritu egipcio —tu obra permanecerá, y un fiel descendiente buscará tu tumba y con mano devota escribirá en ella lo que ha sido la vida de casi todos los hombres dignos: *Voluit! quievit!*

Este tono anuncia una crisis que se preparaba en el pecho del visionario. Había ratos en que sentía miedo de los espíritus invocados y hasta de sí mismo. Ya en el diario de su audaz viaje marítimo de 1769, con el cual inicia su partida hacia lo desconocido, la exaltada visión del futuro alterna con accesos de una negación de sí mismo digna de Hamlet.

Mi vida es un tránsito por bóvedas góticas, o por lo menos por una avenida llena de sombras verdes; la vista siempre es venerable y grandiosa; el ingreso fue una especie de escalofrío... ¿Qué hice en mi anterior estado para merecer estar destinado a *ver sombras*, en vez de sentir *cotas reales*? Gozo de pocas cosas, es decir, demasiadas, en exceso y también sin gusto; nunca llegué a gozar el sentido del sentimiento y el mundo de las voluptuosidades; veo, *siento desde lejos*, me echo a perder yo mismo el placer por presunciones inoportunas, y por debilidad e imbecilidad en el momento mismo. En la amistad y en sociedad: un miedo anticipado o una excesiva esperanza, aquél me impide el acceso, ésta me engaña siempre y me convierte en hazmerreír... Lo mismo con la lectura, ¡cómo me entusiasmo por leer un libro, por tenerlo, y cómo decaigo cuando lo leo o lo tengo! ¡Cuánto he leído hasta de los mejores autores, sólo por la verdad de sus conocimientos, en la ilusión de su sistema, en el empuje de su totalidad, sólo por el contenido, sin desaliento o cansancio! ¡Así leo, así hago planes, así trabajo, así viajo, así escribo, así soy en todo!

El encuentro con Goethe lo llevó a la cima de su suprema proclamación, en donde podía comprender a la Biblia y Homero, Shakespeare y la canción popular como una sola revelación de la divinidad. Pero ya en los últimos años que pasó en Bückeburg desistió de su vuelo y retornó a la roca del cristianismo sobre la cual vivía Hamann. Ahora comenzó a sentir cada vez mayor enemistad contra su amigo Goethe, quien por aquel tiempo también retrocedía ante el abismo al que lo habían conducido sus obras prometeicas.

Pero el mensaje de la autoglorificación del genio ya había sido aceptado por toda una juventud, la cual salió fuera de sí; por todas partes cundía la convicción de que el hombre pasional era la medida de todas las cosas y que la verdad sólo podía encontrarse en el camino hacia lo inconsciente, a pesar de que eso encerraba el peligro de caer en las garras del diablo. La contemplación de Shakespeare hizo culminar el tumulto. En las *Notas sobre el*

teatro, Lenz declaró que el hombre era el objeto único y supremo del drama, en contraste con los griegos:

> Entre nosotros, la serie de acciones que se suceden como rayos y truenos y que se apoyan o se provocan una a otra, y que tienen que unirse en un gran conjunto, finalmente no tiene más o menos importancia que el personaje principal, en la forma en que se destaca del grupo de sus acompañantes. Entre nosotros, por lo tanto, *fabula est una, si circa unum versatur*... ¿O es que vosotros, respetables señores, tenéis miedo de ver un hombre?

En los *Physiognomische Fragmente*, Lavater pronunciaba turbios oráculos sobre el genio:

> El carácter del genio y todas las obras y efectos del genio son, a mi parecer, *apparitions*... Así como la aparición angélica *no viene*, sino que *está ahí*; no se *va*, sino *ya no está*; así como la aparición angélica llega hasta la médula —actúa inmortal sobre lo inmortal de la humanidad— y desaparece, y sigue actuando después de desaparecer y deja tras de sí un dulce estremecimiento, y lágrimas de pavor, y una palidez de alegría, así también la obra y el efecto del genio. *Genie propior Deus*... Llámalo como quieras y puedas; no habrá modo de negar que lo que no se aprende ni se puede aprender, lo que no se puede pedir prestado, lo íntimamente característico, lo inimitable, lo divino, es el genio; lo que proviene de la inspiración es genio, se ha llamado genio siempre y en todas las naciones y se llamará genio mientras los hombres piensen, sientan y hablen. El genio relampaguea; el genio crea; no organiza, *crea*. De la misma manera como a él no se le puede *organizar*, sino que *es*. El genio une lo que nadie puede unir, separa lo que nadie puede separar; ve, oye, siente, y da y toma en una forma que cualquier otro tiene que reconocer inmediatamente como inimitable... *Lo inimitable* es esencial al carácter del genio y de sus efectos, como de todas las obras y los efectos de Dios. Inimitabilidad; momentaneidad; revelación; aparición; acontecimiento; si se me permite decirlo de esta manera, lo que puede presentirse pero no puede *pedirse* o *aniarse* —o lo que se tiene en el momento de *pedir* o *aniar*, sin saber *cómo*—, lo que se da, pero no por el hombre, sino por Dios, ¡o por Satanás!

No sólo los poetas percibían estos sonidos. Junto con ellos hizo su entrada, como antiguamente en el cortejo de Cibeles, el enjambre de coribantes y estafadores: apóstoles, bufones y prestidigitadores de la calaña de Swedenborg, Mesmer, Christoph Kaufmann, Wöllner y Cagliostro. El afán por lo esotérico y lo milagroso se mostraba ahora abiertamente por todas partes, se satisfacía en público y no desdeñaba tampoco a los charlatanes. Los escépticos contemplaban con indignación este espectáculo de recaída en la barbarie, Lichtenberg acompañaba los excesos de la nueva superstición con comentarios sarcásticos. También Wieland hacía constar que:

> La pretensión de genio, grandeza, vigor, audacia y libertad cunde actualmente por media Europa como una gran epidemia... Confieso que me estremezco con sólo imaginar lo que sobrevendrá si este espíritu de exaltación aún dura mucho tiempo, pues

tiene trazas de querer convertir a todos nuestros jueces artísticos y poetas en puros magos, bacantes, bardos y escaldos.

Tenía razón: con este nuevo orfismo también obtuvo preponderancia la ambigüedad de las artes mágicas, la cual pendía ahora como un destino fatal sobre toda la nueva época. Sin embargo, ahora comenzó a desplegarse también un nuevo brillo de la palabra mágica, que sólo era posible exponiéndose a aquel riesgo.

GOETHE

En el centro de esta excitación estaba Goethe, que se había asociado con Lavater y soñaba con convertirse en el Shakespeare alemán. Con él aparece en carne y hueso el poeta demoniaco del que fantaseaban los precursores y contemporáneos. Era un hombre extático, propenso a sentir con la violencia máxima todas las formas naturales de la ebriedad: la ebriedad de la primavera, del amor, de la belleza, de la fuerza, de la borrasca, del propio aniquilamiento. Bajo peligro, como un danzante al borde del abismo, vagaba en ebriedad erótica, como las ménades antiguas, por la naturaleza solitaria. Su poesía sucedía más allá de la sociedad humana y restablecía el lenguaje de la contemplación visionaria. Era una revelación de la naturaleza como el canto del ruiseñor, cuyas notas amorosas acompañan la ascensión de Ganimedes. En esta revelación comenzaron a hablar nuevamente todas las profundidades olvidades de la vida. En las erupciones del fuego amoroso panteísta se elevó hasta aquella cima en la que se funden el gozo y el dolor, la vida y la muerte, en donde el individuo se vuelve uno con la creación. En las *Cuitas del joven Werther*, en el *Fausto*, en el *Judío errante*, en el *Prometeo*, Goethe aprehende al universo "desde el cielo por el mundo hasta el infierno". En himnos como *An Schwager Kronos* ("Al postillón Cronos"), se eleva entusiasta por encima de la distinción timorata entre bienaventuranza y condenación:

Trunken vom letzten Strahl
Reiss mich, ein Feuermeer
Mir im schäumenden Aug,
Mich Geblendeten, Taumelnden
In der Hölle nächtliches Tor!

[¡Ebrio del último rayo / arráncame, un mar de fuego / en mi rebosante mirada, / y lánzame, ofuscado y tambaleante, / a la oscura puerta del infierno!]

En su calidad de poeta extático, Goethe recibía sus inspiraciones en estados de gracia que escapaban a su control y se consideraba a sí mismo como

un recipiente de poderes cósmicos. En *Poesía y verdad*, ya con el tono irónico de su vejez, describe cómo ejercía "involuntariamente, aun a pesar mío", este don poético.

> Lo mismo sucedía cuando me despertaba por la noche. Había tantas ocasiones en que me inventaba una cancioncilla, sin poder reconstruirla posteriormente, que a veces corría al escritorio y ni siquiera me tomaba el tiempo necesario para colocar adecuadamente un pliego de papel, sino que, sin cambiar de posición escribía el poema de cabo a rabo en sentido diagonal. Por eso también prefería el lápiz en estas ocasiones, pues trazaba los rasgos con más docilidad: algunas veces me había sucedido que el rasgar y salpicar de la pluma me despertaba de mi sonambulismo poético, me distraía y sofocaba en el instante de nacer a mi pequeño producto. Tales poesías me infundían una veneración especial, pues mi relación con ellas era más o menos la misma que la de una gallina con los pollitos que ha empollado y que ahora ve piar a su alrededor.

Junto con este crear divino y natural resurgió también su sentido mágico. Goethe era supersticioso como todo hombre demoniaco cuya alma aún fluye sin quebraduras. Experimentó en la palabra la misteriosa fuerza que une y desune. Ya la había comprendido cuando aún era niño, quizá en aquella ocasión en el teatro de Francfort, cuando asustó con unas palabras despreocupadas a una madre y pareció predecir, y hasta provocar, la muerte de su hijo. En *Poesía y verdad* combina el relato de aquel suceso con una alusión a la profecía de la Antigüedad. Desde el momento en que se comprendió a sí mismo, desde que rehuyó el casamiento con Friederike Brion, su poesía se había vuelto una especie de magia. No quería proclamar un mensaje de salvación como Klopstock, o difundir pensamientos como Lessing o Schiller, sino quería liberarse a sí mismo en forma pagana. La poesía era su medio para conjurar su destino. Ella lo liberaba por medio de palabras e imágenes mágicas, que unas veces tenían el sentido de plegarias y otras de actos mágicos o de verdaderas ofrendas, de los peligros a los que lo conducía su demonio. La novedad de sus canciones, dramas y narraciones residían en su enlazamiento con "ocasiones", es decir, motivaciones del destino que él dominaba presentándolas poéticamente. Posteriormente los llamaba "fragmentos de una gran confesión" debido a que su única intención era la de expresar la existencia vivida y sufrida.

Und wenn der Mensch in seiner Qual verstummt,
Gab mir ein Gott, zu sagen, was ich leide.

[Y si el hombre enmudece en su dolor, / a mí un dios me concedió decir mis sufrimientos.]

Esta intención no se agotaba con una franca confesión al estilo de Rousseau. Su poder curativo residía en el empleo consciente de palabras

e imágenes conjuradoras. Goethe empleaba este procedimiento mágico con una violencia que al mismo tiempo entusiasmaba y asustaba a sus amigos de confianza. Wieland describió al recién llegado a Weimar, aún bajo el efecto de la primera impresión, como un mago irresistible:

Ein schöner Hexenmeister er war
Mit einem schwarzen Augenpaar,
Zauberden Augen mit Götterblicken,
Gleich mächtig, zu töten und zu entzücken.
So trat er unter uns, herrlich und hehr,
Ein echter Geisterkönig, daher.
Und niemand fragte, wer ist denn der?
Wir fühlten beim ersten Blick, 's war er'.

[Era un brujo bien parecido / con un par de ojos negros, / ojos de mago con miradas de dios, / con igual poder para matar o para embelesar. / Así se mostró entre nosotros, grandioso y sublime, / como un verdadero rey de los espíritus. / Y nadie preguntó: ¿Quién es? / Todos sentimos desde la primera mirada: ¡Era él!]

La relación de Goethe con la magia es la cuestión del destino de toda su vida.[9] Está ligada a su relación con aquel poder suprasensible que él llamaba "lo demoniaco". "Traté de salvarme de este terrible ser escudándome, como es mi costumbre, con una imagen", dice él mismo sobre el *Egmont*. Es una de las cosas más importantes que dijo sobre el impulso más íntimo de su obra. A esa costumbre se debe no sólo el *Egmont*, sino toda su poesía grandiosa, sobre todo la de su juventud. Sus grandes poemas líricos tienen todos, sin excepción, este origen mágico, desde *Mit einem gemalten Band*, la canción de esponsales escrita en Sesenheim y que fue originalmente una plegaria al destino, la "Canción nocturna del caminante" que comienza diciendo *Über allen Gipfeln ist Ruh*, que es un entrañable conjuro mágico, pasando por las sentencias conjuradoras de las *Orphische Urworte*, hasta las estrofas de la *Trilogie der Leidenschaft*. La fuerza explosiva del *Werther* provenía del hecho de que el héroe —igual que Egmont y Weislingen— había sido realmente conjurado. Este libro salvó la vida de Goethe. Hasta en el tajante realismo del final, cuando el suicida yace tendido en el suelo como un retrato idéntico del poeta, todo está condicionado por la intención ritual de inmolar al sosías

[9] La investigación sobre Goethe aún permanece demasiado bajo el influjo de *Poesía y verdad* y de las *Conversaciones* de Eckermann para poder sopesar la trascendencia de esta cuestión. En su autobiografía, Goethe describe su juventud, a la luz de la doctrina clásica de la metamorfosis como un desenvolvimiento que se desplegó orgánicamente, lo cual contrasta grandemente con el sentido vital trágico y la poesía mágica de su época temprana. El resultado de esto es el desdibujamiento continuo de los hechos, no sólo en los detalles objetivos —como ya se ha observado desde hace mucho—, sino también en el principio mismo que rige la narración. Algunos de los más recientes trabajos han observado esto finalmente, como el *Study of Goethe*, Oxford, 1947, de Barker Fairley; *Goethes Weg zur Humanität*, 1951, de Hans M. Wolff; y la obra de Grete Schaeder *Gott und Welt. drei Kapitel gottherlicher Weltanschauung*, 1947.

como sustituto.[10] Werther está dibujado como el hombre emocional exaltado que se eleva al amor que abarca el universo, pero que se destroza con la violencia de sus conmociones porque no es capaz de salvarse por medio del acto creador. Su "corazón" es su universo. "Este corazón que es todo mi orgullo, que es la única fuente de todo, de toda la fuerza, toda la dicha y toda la miseria. Lo que yo sé, lo puede saber cualquiera —mi corazón solamente es mío." Con su corazón rebosante crea un mundo a su alrededor, pero en la culminación del éxtasis, cuando toda la naturaleza es para él un canto de amor de millares de voces, siente pavor porque no es capaz de dar el paso a la verdadera deificación. Como Fausto en el paseo del domingo de Pascua, exclama: "¡Ay, en aquellos tiempos cuánta nostalgia sentí, al ver pasar sobre mí las alas de una grulla, de llegar a la orilla del mar inconmensurable, de beber en la copa de lo infinito aquel gozo de la vida enardeciente y sentir en la limitada fuerza de mi pecho, sólo por un instante, una gota de la dicha del ser que crea todo por sí y en sí mismo." He aquí el instante divino a cambio del cual Fausto ofrece su alma. Pero la belleza de los transportes de amor panteístas sólo es uno de los colores en el rutilante espectro de esta obra de confesión que repentina e incansablemente pasa del fervor ditirámbico al gris desengaño, de la sobria objetividad a la burla cínica. En la famosa carta del 18 de agosto, el soñador cae del cielo fabricado por su egocentrismo feliz al terror del vacío y ve de pronto en la naturaleza el reino del aniquilamiento. "Y así me tambaleo asustado, rodeado por cielo y tierra y el influjo de sus fuerzas: no veo otra cosa que un monstruo que eternamente devora y rumia." También ahora sabe que su corazón sigue siendo la causa de sus sentimientos; este conocimiento es el que lo empuja al suicidio. "Sufro mucho, pues he perdido el único gozo de mi vida; ha muerto el sagrado poder vivificante con el cual creaba mundos a mi alrededor." Las almas sentimentales tomaron este libro como la expresión suprema del amor o de la desesperación por la vida; el racionalista Lessing, en cambio, echó de menos al final de la obra algunas indicaciones amonestadoras para restablecer la moral: "Así que, querido Goethe, otro capitulito al final; y mientras más cínico, mejor." Pero todos se equivocaban. Werther no tenía intenciones ejemplares o amo-

[10] Elsie M. Butler, en su libro sobre *Rilke*, Cambridge, 1946, se sirve de una comparación con el ritual del chivo expiatorio del Antiguo Testamento para explicar la razón de ser de libros como el *Werther* y el *Malte Laurids Brigge*. "Estos son ejemplos modernos del arte que proviene del ritual, que aún están fecundados por su función mágica. La purificación ceremonial se volvió catarsis poética en el *Werther*, la víctima expiatoria se convirtió en el héroe de una novela inmortal. Pues si la necesidad emocional de un chivo expiatorio era la misma que en tiempos de Aarón, la mente y el corazón, los pecados y sufrimientos de la víctima tenían que convertirse para Goethe en el foco de interés, aún antes de que comenzara a tener efecto la autopurificación. La relación entre arte y autobiografía, entre confesión y creación en el *Werther* —un problema difícil para la crítica— es realmente la relación entre ritual y arte; no cabe duda de que la novela surgió tanto del instinto de purificación como del impulso creativo" (p. 204). "Quizá por eso Goethe empleó en el *Werther* cartas auténticas e incluyó todo un párrafo de Ossian que alguna vez tradujo; instintivamente lo impulsaba el decitivo motivo ritual de colgarle a su chivo expiatorio literario un objeto que antes le hubiese pertenecido a él mismo" (p. 205).

nestadoras, era un retrato mágico como Fausto y Weislingen, Egmont y Torquato Tasso.

Goethe conocía momentos de dicha insuperable, en los que entendía su don creador como el triunfo del genio. Era entonces cuando decía palabras y hacía figuras que estaban destinadas a dar el ejemplo: el caballero patriota Götz que muere gritando "¡Libertad, libertad!", el Ganímedes que se eleva al cielo, el titán Prometeo que desafía a los dioses como un igual. Pero el drama ciclópeo sobre Prometeo no llegó a terminarse, el patriótico *Götz von Berlichingen* siguió siendo una excepción en la obra de Goethe. El arquetipo de los héroes subsecuentes ya no fue el vigoroso y benévolo caballero, sino su traidor Weislingen. También el *Sturmlied* trasluce ya el quiebre interior del *Werther*. Aquí, Goethe se pasea "igual a los dioses" por los elementos y se eleva al gozo supremo del alma: al frenesí de los donceles pindáricos, "incandescentes de triunfo", que conducen su carro "rueda a rueda en torno a la meta" en una carrera que desafía a la muerte. Pero en el punto culminante desfallece repentinamente el vuelo, el caminante rapsoda comienza a tener sus dudas y se encamina hacia el lugar seguro:

Armes Herz!
Dort auf dem Hügel,
Himmlische Macht!
Nur so viel Glut,
Dort meine Hütte,
Dorthin zu waten!

[¡Sufrido corazón! / ¡Arriba, en la colina / se halla el poder celeste! / ¡Solamente ese fuego / pido para vadear / allí, hasta mi choza!]

El parentesco con el mago fue lo que indujo a Goethe a ocuparse en la leyenda de Fausto. Quería glorificar su propia existencia como poeta en todos los milagros y excesos del famoso archibrujo histórico, del cual se considera descendiente. Como rey de los espíritus se sumergió en la mal reputada oscuridad de las ciencias ocultas y fabricó en su retorta poética versos de una fuerza sensual nunca antes escuchada, que encendían la sangre y se convirtieron en la más grande representación poética de la brujería. Las primeras escenas del *Fausto* están llenas de los vapores de la magia natural pagana como ninguna otra obra poética desde Shakespeare, con la única excepción de Grimmelshausen. También el doctor Fausto estaba pensado como ejemplo, no como una débil víctima de los demonios al estilo de Weislingen o Werther, sino como su dominador igual a Prometeo; de todos modos, como un héroe trágico. Su tragedia consistiría en su fin, su condenación irremisible, que de un castigo clerical debía convertirse nuevamente en aquello que según la convicción de Goethe había sido originalmente: el paso triunfal del titán

al otro mundo. *Eritis sicut deus*, la meta antiquísima de los chamanes, se levantó de nuevo ante él, y también vio, estremeciéndose, su reverso satánico. Pero desde la primera escena la tragedia toma un rumbo distinto. La tragedia de Fausto reside en su misma profesión de magia. La primera brujería que lo vemos realizar, la evocación del espíritu de la tierra, no representa su triunfo, sino su derrota. Tiene que reconocer su impotencia en el momento preciso en que quiere trasponer los límites de lo humano. En el signo del macrocosmo mira la magnificencia de la visión creadora mágica, pero al mismo tiempo su propia debilidad: "¡Qué espectáculo! Pero, ¡ay!, ¡Sólo un espectáculo!" El delirante Fausto no puede aprehender el universo. Se contenta con evocar al espíritu de la naturaleza, pero también éste lo lanza de nuevo a la nada de su humanidad. Semejante a un gusano encogido y temeroso, quiere entregarse a la muerte como Werther, y busca socorro desesperado con el diablo. Esta escena plasma la decisión suprema en la vida de Goethe. Había comprendido que no era un mago, sino un poeta. Sin embargo, no le prepara a Fausto el mismo final que a Werther, sino deja que siga viviendo como un aliado del diablo y realice proezas que son una alegoría tenebrosa de sus propias proezas poéticas.

Ya desde los primeros experimentos ocultistas Goethe había escrito a Friederike Öser: "¡Oh, amiga mía! La luz es la verdad, pero el sol no es la verdad, con todo y que produzca la luz. La noche es la mentira. ¿Y qué es la belleza? No es luz y no es noche. Es media luz, hija de verdad y mentira, una cosa intermedia. En su reino hay una encrucijada, tan equívoca, tan confusa, que hasta un Hércules entre los filósofos podría errar el camino..." Esta encrucijada se le presentaba ahora ineludiblemente. Huyó del mundo mágico del arte demoniaco a Weimar y se dio por perdido como poeta para poder seguir viviendo. Como hombre y como artista renunció en todas formas posibles a su pasado y emprendió el camino de una redención ascética, que finalmente lo condujo hasta Italia. Allí, el "fugitivo nórdico" se liberó de su "enorme pasión y enfermedad". En su *Italienische Reise* dice que su vida y su obra habían sido erróneas hasta ese instante, un mero preludio a una existencia seria. Que todo fue un oscuro delirio, una búsqueda absurda de ideas titánicas y fantasmagorías. Que hasta ese punto había creado puros fragmentos que habían traído la desdicha sobre él mismo y sobre otros. El Sur le proporcionaba la fuerza necesaria para eliminar esta componente de su alma. "Vivo bajo dieta rigurosa y me mantengo tranquilo, para que las cosas no encuentren un alma intensa, sino que ellas la intensifiquen." Pero aun en Italia estuvo largo tiempo dudando si podría salir con vida de ese trance. "Ya sea que muera yo o siga viviendo algún tiempo, en ambos casos estuvo bien." En la curación de la demencia de Orestes y otras escenas de expiación lanzó lejos de sí toda actitud exaltada. Wilhelm Meister, quien venera en Shakespeare al poeta demoniaco, se convierte para él en el proto-

tipo del diletante. El creador mundial Prometeo se torna el psicópata Torquato Tasso, y las últimas palabras de éste, pronunciadas entre estertores, son el epílogo de esta crisis, la más grande en la vida de Goethe:

So klammert sich der Schiffer endlich noch
Am Felsen fest, an dem er scheitern sollte.

[Así se aferra finalmente el marinero / al arrecife destinado a su naufragio.]

Goethe encontró en el Sur la meta de sus años de madurez: la figura perfecta que reposa en sí misma. No debía ser ya un medio mágico, sino representar notablemente las leyes estampadas en todo lo que es. Lo general en lo particular, la forma como el sentido supremo de toda la vida, el tipo como un poder que obra vigorosamente detrás de todas las metamorfosis —a este placer de la contemplación sensual llegó, tranquilizándose, el Goethe que se había repuesto de sus sueños. La dicha del ser puro baña la pareja de amantes desnudos de las *Elegías romanas*, las formas vegetales del escrito sobre la metamorfosis, las proezas y las penas de la luz en el *Tratado de los colores*. Sin embargo, los personajes que modela ahora Goethe se parecen a los anteriores en que tampoco están hechos para servir a la educación moral del lector, sino que sólo existen por sí mismos, como imágenes de la vida. También el *Wilhelm Meister*, transformado más tarde en novela educativa (*Bildungsroman*), sólo quiere tener un efecto moralizante en el sentido de que presenta el crecimiento orgánico de todos los seres como la ley de la naturaleza. En esta novela la educación no es un concepto social o pedagógico, sino que pertenece a la religión naturalista. Moralmente, Wilhelm Meister es tan poco ejemplar como Werther, lo que ya los contemporáneos observaron con descontento. Su camino y su meta no están sometidos a un juicio exterior, y es igual de difícil encontrar una unidad de pensamiento en esta obra como en el *Fausto*. También es válido para esta obra el comentario de Goethe sobre *Werther*, afirmando que una "representación verdadera" no debe tener un propósito didáctico. "No aprueba, no censura, sino que desarrolla las intenciones y los actos en su sucesión, y en esta forma esclarece y educa."

El hombre Goethe, a diferencia de Fausto, ¿realmente "apartó a la magia de su camino"? Sus trabajos científicos acarrearon graves conflictos con los especialistas, quienes rechazaban sus procedimientos como demasiado fantásticos. Lo que sucede es que en ellos continúa en forma espiritualizada la actitud mágica de la juventud de Goethe. Tampoco como investigador aceptaba las cosas visibles sin hacer suposiciones, sino que veía en ellas una verdad "de revelación misteriosa", que él veneraba como algo milagroso y en el fondo impenetrable. Su mirar tenía la misma actitud trascendente de antes, sus conclusiones se apoyaban sobre una percepción visionaria que tiene mayor relación con la sabiduría presocrática que con la ciencia moderna. Para él, la planta

visible particular representaba un tipo invisible, y tampoco el tipo era algo fijamente establecido, sino un "Proteo" de infinita "versatilidad". Esta fenomenología era en realidad una filosofía de la metamorfosis, y cuanto más penetraba Goethe en ella, más hacía resaltar esto. "La formación, la transformación, el entretenimiento eterno del sentido eterno" se convirtió finalmente para él en la característica suprema de la naturaleza. Esta visión aprehendía al universo, hasta en la concha más insignificante, como una armonía divina, y quizá su rasgo más profundo consiste en que suprime la muerte y disuelve lo trágico en pura claridad. Del mismo modo como Goethe ignoraba expresamente en la planta la raíz escondida en el oscuro suelo, así también se negaba a ver lo terrible de la vida. Su sistema armónico seguía siendo una imagen de su propia alma.

El Goethe que envejece lleva dos caras. Como poeta no puede vivir aun ahora sin éxtasis, sigue siendo sencillamente el poeta demoniaco por excelencia. Mientras menos trabas pone a su imaginación mágica, más genial surge su poesía; mientras más la reprime o la desconoce, más artificiosa se vuelve su producción. Pero el afán de claridad, el aumento de su intención consciente, se oponen con creciente intensidad a la conmoción psíquica. Ya no podía ni quería comprender a su juventud entregada ingenuamente al frenesí creador. En el *Viaje a Italia* habla de ella con menosprecio, en *Poesía y verdad* con ironía, a menudo falsificándola y generalmente con una actitud demasiado contemplativa. Sin embargo, cuanto más envejecía, con más atención escuchaba las voces de la profundidad de aquella juventud. A la larga, no podía negarse a reconocer que sus obras tempranas eran algo grande, quizá lo más grande que había producido. El final más limpio para aquellas obras hubiera sido el de Orfeo o de Merlín. Goethe lo sabía y lo dijo más de una vez. Sobre todo el recuerdo del *Werther* despertaba en él estos pensamientos. Poco antes de salir para Italia, había escrito sobre esta novela que le parecía "que el autor debía haberse suicidado al terminar la obra". Más tarde tenía momentos en que estaba convencido de que sólo en aquellos tiempos había llegado a cumplir realmente su destino.

Wer mit XXII *den Werther schrieb,*
Wie will der mit LXXII *leben!*

[Quien a los XXII escribió el Werther, / ¡cómo quiere vivir a los LXXII!]

La sombra lamentada de *Werther* se levanta todavía en la *Trilogie der Leidenschaft*, que muestra al anciano una vez más al borde de lo trágico:

Zum Bleiben ich, zum Scheiden du erkoren,
Gingst du voran —und hast nicht viel verloren.

[Yo por la vida, tú por la muerte elegido, / Te adelantaste, y nada te has perdido.]

La poesía de Goethe denota ya sólo por su material temático cuán estrechamente ligado estaba aún con el ámbito de la magia. Como poeta siguió viviendo durante mucho tiempo de las inspiraciones de su juventud. En la balada irónica del *Aprendiz de brujo* se burla del chapucero incapaz, pero junto a él saca en escena a un maestro de las artes mágicas que es superior a cualquier mofa. En la *Novia de Corinto* celebra la naturaleza demoniaca griega con un cuento de fantasmas que se parece al *Rey de los Alisos* y a la *Lenore* de Bürger. Después de la caída de Napoleón se presenta en la figura del mago Epiménides, quien se ha dormido en su templo y no se da cuenta del curso de los acontecimientos mundiales. Todavía en la *Novelle* se da el milagro de que un muchacho encanta a un león tocando en su flauta, y la Makarie de los *Wanderjahre* es una criatura angelical que vive en mágica comunión con el universo. Pero era sobre todo el Fausto quien aún ocupaba el sitio más importante en su imaginación. Este tema era el más dudoso y el que amenazaba siempre con destruir su tranquilidad de alma que con tantos sacrificios había ganado, aun cuando ahora lo trasladara de lo monstruoso a lo irónico y fantasmagórico. La labor secreta que Goethe dedicaba a este tema contradice con la mayor vehemencia la imagen desprovista de magia de Goethe que aún circula actualmente. El protagonista de esta obra, la más famosa de la poesía alemana, ostenta una cara que ha pasado por un rejuvenecimiento debido a la brujería: un atributo que no es menos extraño que la piel invulnerable de Sigfrido (Goethe solía, al leer en voz alta, decir el papel de Fausto con voz de bajo hasta la escena de Gretchen, y de allí en adelante con voz de tenor). La culminación de la obra iba a ser la visita de Fausto a los dioses de los muertos, "como un segundo Orfeo", pero de este propósito sólo nacieron los versos sobre el Reino de las Madres y la Noche del Walpurgis Clásico.

Pero Goethe no sólo siguió fiel a lo mágico en la elección de sus temas. Su obra estuvo hasta el final bajo la ley de las artes de conjuro. Todavía en las *Máximas y reflexiones* dice: "La poesía apunta a los misterios de la naturaleza y trata de resolverlos por medio de la imagen." Este proceso tampoco perdió más tarde nada de su peligro, ni para Goethe ni para los demás interesados.

La Otilia de las *Afinidades electivas* hizo su aparición como un retrato mágico de la vida vivida, igual que antaño los personajes de Gretchen y Klärchen, Werther y Egmont, Weislingen y Clavigo. Goethe transfirió a ella el sufrimiento de su amor por Minna Herzlieb, del mismo modo como había transferido su amor por Friederike y Lotte a las dobles de éstas, y dejó que el personaje ideado muriera por este amor para poder vivir él mismo. El retrato poético se alimentaba de la sangre de una mujer real, que quedaba destrozada por este encuentro. También el modelo original de Suleika experimentó en su persona esta forma fatídica de hacer poesía.

Lo que engrandeció a este Orfeo alemán siguió siendo el viaje a los infiernos, al Reino de las Madres. Abría el estrato demoniaco del alma, pero también lo volvía a cerrar. Atribuía a este arte un efecto milagroso y curativo; lo había salvado de sus peligros y podía salvar a otros. Ese arte efectuaba la catarsis que en los tiempos primitivos habían efectuado las procesiones coribánticas. El poeta aún era el curandero de los hombres. Les permitía experimentar en la imaginación lo más remoto, que les estaba vedado en la realidad; los conducía como una bandada de ménades por todas las cimas y los abismos de lo inconsciente y los despachaba gozosos y purificados. El Canciller Von Müller anotó en 1822 las palabras: "Sin poesía no puede hacerse nada en el mundo; pero la poesía es cuento de hadas." Y el cuento es transformación mágica. El tema de Goethe no es el ser eterno y extático, sino la transformación continua. En el fondo, como Shakespeare y Rembrandt, siempre se representa a sí mismo, y en la enorme copia de sus metamorfosis sale a luz toda la riqueza de lo humano. Para todo lo humano posee un lenguaje inaudito. Su reino es la naturaleza, vivida a través del alma individual excitada demoniacamente. Decía del *Wilhelm Meister* que la reina de Prusia sólo lo llegó a apreciar en la desdicha: "Le parecía con razón que esa obra llegaba a lo más profundo del pecho, y tocaba precisamente el lugar en que mora el verdadero dolor humano y la verdadera felicidad, donde viven la pena y la alegría reales." A Eckermann le dijo en secreto: *"Mis cosas no pueden volverse populares;* quien piense eso y tienda hacia eso está en un error. No están escritas para la masa, sino para individuos particulares que ansían y buscan lo mismo que yo y se mueven en direcciones parecidas." Muy al final de su vida, cuando otra generación lo rechazaba como un egoísta estético, dijo resignadamente acerca de sus obras: "Quien siquiera haya llegado a comprender mis obras y mi ser tendrá que confesar que adquirió cierta libertad interior."

Esas palabras son muy significativas. Goethe nunca abandonó la varita mágica como Shakespeare. No sólo era el reluciente inventor de personajes, sino que también permaneció familiarizado con las enormidades amorfas, siguió creyendo con Fausto que el estremecimiento era "lo mejor de la humanidad". Hasta en la vejez sentía en su pecho dos almas, y su relación con la magia adquirió a causa de esta contradicción una espiritualización que sólo en él era posible. No cabía en él la aceptación ingenua de lo mágico, pero tampoco podía negarlo. Hizo un pacto con su demonio, el pacto de Fausto con el diablo en el plano artístico. Su naturaleza demoniaca siguió siendo la fuente de sus inspiraciones, pero ya no la única fuente de su obra. Sus enormes facultades, su razón experimentada, su placer mefistofélico por la broma y el juego se apoderaban de las imágenes que le proporcionaba su imaginación. Adquirió una incomparable destreza en la utilización y elaboración artística de sus visiones interiores. Se atenía a ellas, pero jugaba con ellas

a su antojo y las disolvía con creciente libertad en ligerísimas construcciones. La conciencia absoluta fue la última etapa en el desenvolvimiento de este mago anciano que no llegó a desaparecer misteriosamente. En esta espiritualización, de raíces profundas y rica en cambios tormentosos, maduraron las obras del viejo Goethe: la *Helena*, la *Pandora*, las *Afinidades electivas* y la segunda parte del *Fausto*. En éste convergieron todos los rayos de su magia espiritualizada, sus aspectos demoniaco e irónico. Sólo quien lo vea en esta luz podrá comprenderlo y soportar sus contradicciones.

Para el joven Goethe, Fausto era el demoniaco hombre imaginativo elevado a lo titánico, que se extravía en ilimitados deseos y temores y vende su alma al diablo para conseguir su realización, ya que él mismo no puede obtenerla por medio de la magia. Desde su fracaso en la escena del espíritu de la tierra ya estaba decidido su destino, ya había cambiado esencialmente su figura tradicional. Era un aprendiz de brujo, los espíritus no le obedecían. En la primera versión (*Urfaust*) todavía practica la magia él mismo, en la edición de la primera parte es Mefistófeles quien produce las magias de la taberna de Auerbach. Fausto está incluido en el juego del diablo, puesto que él mismo se le entregó en su *hybris*. Goethe tampoco tuvo ya fuerza suficiente para la glorificación de este doble, y tuvo que dejar el fin tal cual. Pero no podía arrancarse de esta figura, pues ella encarnaba como ninguna otra el sentido y el peligro de su arte. El destino del mago fracasado que no es capaz de abandonar la magia, olvidar las palabras mágicas y enfrentarse a la naturaleza solamente como hombre se convirtió en la lucha más grande de Goethe con lo demoniaco. Cuando volvió a ocuparse en el fragmento que durante tanto tiempo había abandonado, sacó la conclusión del fracaso de Fausto, anteponiendo a la obra el Prólogo en el Cielo en el que Mefistófeles aparece como bufón y bromista. Este preludio coloca todo sobre un plano distinto. El tema de la Segunda Parte ya no es la lucha por un conocimiento universal mágico, sino el enfoque irónico de la magia. Fausto ya no es el único héroe; el diablo irónico se yergue equivalente a su lado. Éste es quien produce por artes de magia y hace desaparecer los mundos maravillosos de la corte imperial, de la Noche del Walpurgis Clásico, de Arcadia, de la tierra virgen arrebatada al océano. En todas estas escenas incomparables Mefistófeles es el otro personaje principal, el otro Yo de Goethe, que conoce lo quimérico de la añoranza mágica. Esta obra con dos protagonistas y dos almas forma parte de la serie de obras románticas que, como el *Amphytrion* de Kleist o los *Flegeljahre* de Jean Paul, dan al enigma universal la forma de un contrapunto indisoluble del Mal y del Bien, de la fe y la burla, del cielo y el infierno.

El crimen de Fausto con Gretchen, sus acciones dudosas cerca del emperador, su presencia en el tumulto demoniaco de las dos Noches del Walpurgis, sus nupcias con la Elena traída del reino de los muertos, el nacimiento del hijo fantástico y la desaparición de la rutilante esposa fantasma que sólo lo

deja con sus vestiduras, su huida a la carrera de conquistador y de soberano, su redención inesperada: todo esto reproduce el drama que nunca llegó a calmarse en el alma de Goethe. Alguna vez llamó a esta obra culminante "un cuento de hadas interior". El subtítulo dice, a pesar del final no trágico, "una tragedia". Ha seguido siendo la tragedia del mago fracasado. La imaginación de Goethe le tejió alrededor una envoltura impenetrable de arabescos y la convirtió intencionalmente en un enigma. Como el Merlín que desaparece en el bosque, Goethe se dirige desde esta maleza a la posteridad, llamándola desde muchas direcciones y tomándole el pelo.

Merlin, der Alte, im lauchtenden Grabe,
Wo ich als Jüngling gesprochen ihn habe,
Hat mich mit ähnlicher Antwort belehrt:
Törichi, auf Besinnung der Toren zu harren!
Kinder der Klugheit, o habet die Narren
Eben zum Narren auch, wie sichs gehört!

[Merlín, el viejo, en su luminosa tumba, / en la que hablé con él cuando era joven, / me dio una respuesta parecida: / ¡Es inútil esperar la mejoría de los necios! / Hijos de la inteligencia, ¡tomadles el pelo / a los necios, como se debe!]

El malentendido que convirtió al *Werther* en una obra poética idealizada se repitió con mayores efectos aun en el caso de esta suma de su vida. En ninguna otra parte se ha vengado tanto la ignorancia acerca del carácter mágico de su arte. El error de los comentaristas consiste en que no quieren captar la derrota de Fausto porque no comprenden la importancia que tuvo este personaje para Goethe. Lo toman cándidamente como un ejemplo moral que admiran o rechazan, en vez de comprenderlo como un retrato evocado mágicamente. Esa figura sólo debe comprenderse como recipiente para una purificación mágica, no como un ideal. En 1816 Goethe dijo a Falk, refiriéndose al *Fausto*: "Yo, por mi parte, no quisiera aconsejar a nadie que se le acerque demasiado. A mí mismo me ha dado miedo." Sin embargo, los que se han puesto a explicar esta obra ya no dicen nada sobre estos peligros.[11]

11 El trabajo de Wilhelm Bohm *Faust der Nichtfaustische*, 1933, tiene el mérito de haber declarado la guerra a la interpretación idealista del *Fausto*. Ve en ese personaje lo contrario de un gigante moralmente ejemplar que se levanta por medio de una purificación interior; lo ve como el superhombre que queda aprisionado por un círculo mágico y que se extravía en el infinito, "en la frontera de la locura y el crimen", porque sólo cree en sí mismo. Según Bohm, Goethe pintó en él, distanciándose irónicamente, al desmedido irreducible que quiere hacer de su Yo un mundo y fracasa en la inmensidad de ese Yo, pero que finalmente sí gana su redención gracias a la gracia divina como una forma eterna de lo humano. Este punto de vista toca lo esencial, pero se equivoca al ver en Fausto solamente una encarnación de lo "infinitamente negativo". Fausto encarna más bien la voluntad activa hacia una existencia mágica que no quiere perfeccionarse moralmente, sino alcanzar la plenitud sensual. Este trasfondo mágico del *Fausto* lo iluminan por vez primera, en forma seria, los libros de E. M. Butler: *The Myth of the Magus*, *Ritual magic* y *The fortunes of Faust*, Cambridge, 1948-52.

Podemos ver cómo persistió lo demoniaco en su magia, transformada por el espíritu en poesía, observando la enorme soledad que rodea a sus obras de vejez. No provienen de ninguna comunión con un pueblo, una sociedad o una realidad histórica. Detrás de ellas sólo está la persona de Goethe, la amplitud incalculable de su vida interior. La prueba más contundente la tenemos en el *West-östlicher Divan*. Cuando se desmoronó el imperio de Napoleón, el viejo Goethe emigró en espíritu al Oriente, para rejuvenecerse en el manantial de Chidr y recobrar la libertad sin trabas de su Yo. Del mismo modo como alguna vez había atravesado su suelo alemán como "vagabundo" ossiánico y había escapado luego como "prófugo nórdico" a Italia, así huyó ahora como viajero imaginario a donde se encontraban los patriarcas y las caravanas de la época primitiva y donde una cultura maravillosa reposaba sobre tradiciones mágicas. Este mundo que sus ojos nunca vieron se convirtió para él en el escenario de un juego alegre y demoniaco con continentes y milenios. En el *Diván*, todo lo oriental es una clave para lo occidental, un símil en envoltura oriental que hace transparente con mano despreocupada. Se envuelve en este reino fantástico tejido con Oriente y Occidente como si fuese un manto de mago y juega con la exuberante riqueza de imágenes de la poesía oriental, que tan insulsa le había parecido en su época romana, con su estilo metafórico que relaciona todo con todo, con la magia de talismanes y amuletos.

Aber uns ist wonnereich
In den Euphrat greifen
Und im flüssgen Element
Hin und wider schweifen.

[Pero para nosotros es delicioso / meter la mano en el Éufrates, / y en el elemento líquido / vagar de un lado a otro.]

Hasta al mismo Jean Paul, a quien había llamado sarcásticamente "un chino en Roma", lo vio ahora con otros ojos, reconoció en él un descendiente de este "espíritu travieso" poético al cual se entregaba ahora él mismo; claro está, sin perderse en el elemento como los románticos. Fue éste un encantamiento que ya no comprendió Hatem-Goethe, ni siquiera cuando ya se había esfumado. Pero la magia del *Diván* se llama: placer de transformación, penetración en lo extranjero, rejuvenecimiento gracias al milagro del amor. El Islam y el cristianismo le sirven como velos para dejar traslucir lo divino, de cien nombres, y que sólo se puede aprehender en imágenes y signos. Su poeta no cree ni en Alá ni en Cristo, sino que entra por fuerza propia como un amante embriagado en el Paraíso. Ahí encuentra la dicha del instante divino buscada por Fausto y se glorifica como mediador entre Dios y el mundo. Este instante lo vive en la faz y en los brazos de Suleika, en donde lo sensual se vuelve suprasensible, el instante se vuelve eterno. Esta felicidad

suprema también se llama aquí transformación. Es la metamorfosis órfica de la que la "feliz nostalgia" habla en versos esotéricos. Lo terrenal se ilumina misteriosamente hasta pasar sin transición a lo supraterrenal. El Libro del Copero hace de esto la doctrina de la embriaguez dionisiaca, la poesía del beber y amar espiritual. Hafis, el bebedor y amante místico, se convierte en el prototipo del poeta que se deifica a sí mismo, el poeta que, como Werther, encuentra en sí mismo toda la plenitud de la tierra y del cielo:

Nur dies Herz, es ist von Dauer,
Schwillt in jugendlichstem Flor;
Unter Schnee und Nebelschauer
Rast ein Ätna dir hervor.

[Sólo este corazón, que es durable, / está henchido de florecimiento juvenil; / bajo la nieve y los jirones de niebla / se te levanta un violento Etna.]

Sólo podremos medir la audacia de Goethe en este encantamiento si observamos toda su vida y sobre todo el *Fausto*. Hafis es un autorretrato como Werther y Fausto, Prometeo y Tasso, es el retorno de la fe en la omnipotencia del poeta en la cumbre del consumado juego artístico. Disfrazado de Hafis, Goethe se declara partidario de la libertad absoluta del espíritu contemplativo en la historia universal llena de ruinas de naciones y religiones, de pueblos desorientados y necios ofuscados, como ya lo insinuaba en los *Epigramas venecianos*. La persona del poeta, que juega a las escondidas con todas las cosas y verdades de este mundo, riéndose como Merlín, se convierte para él nuevamente en el centro de interés. Juega con ellas del mismo modo como Dios juega con el mundo y se esconde en él. No se deja aprehender en ningún lado, pues él mismo y todo lo demás son para él un "secreto evidente". También el Hafis histórico con su mística genuina sólo es el remoto espíritu fraternal que lo autoriza a esta libertad mágica de la imaginación. En las *Noten und Abhandlungen* ("Notas y disertaciones") rechaza inequívocamente la mística como una "necedad". Exceptuando las fantasmagorías de la Elena y la Noche del Walpurgis Clásico, en ningún otro lado esta imaginación de la vejez se llegó a desenmascarar tan completamente como aquí, cuando Goethe convierte la máscara, la metáfora, en el símbolo y el medio estilístico supremos de la poesía.

Haciendo poesía, conociendo e investigando ensanchó ahora su persona a un universo. Como anciano vivía al mismo tiempo en muchos personajes, en muchos espacios y tiempos, entre los cuales se movía con la mayor libertad. Su elemento no era la división de sus épocas vitales que han ideado sus biógrafos, sino la simultaneidad de ellas, desde el momento en que se sintió a salvo. Ahora tenía a su disposición todas las hazañas de su larga vida, aun aquellas que alguna vez casi habían llegado a destruirlo. Junto al *Wilhelm*

Meister y las *Elegías romanas* surgían ya obras como la *Helena* y la *Novia de Corinto*, y esta mezcolanza de visiones, estilos y formas se fue tornando cada vez más audaz. Goethe era ahora al mismo tiempo cristiano y pagano, occidental y oriental, creyente y cínico, poeta mágico romántico y ligero poeta rococó. Creía en la universalidad del hombre genial. Pocos testigos podían apreciar justamente esta variedad proteica de sus rasgos. Eckermann todavía transfiguró el cadáver de su héroe en un impecable torso de un semidios griego, y los biógrafos posteriores recurrían al expediente de declarar siempre que sólo una de las figuras de Goethe era la verdadera, negando todas las demás. Solamente Boisserée y el Canciller Von Müller estaban a la altura del espectáculo inaudito; estos interlocutores, los más inteligentes, llaman la atención sobre el cambio continuo de su personalidad, y sus descripciones son por ello más convincentes. El Canciller concluye un apunte en su diario, en 1830, con estas palabras: "Hoy estuvo en general muy animado, excitado, agudo, pero con más ironía y fantasía que amabilidad, más negativo que positivo, más humorístico que alegre. Rara vez he visto aparecer con más donaire su naturaleza proteica, que lo lleva a convertirse en cualquier forma, a escuchar y aceptar las opiniones más contradictorias." También adivinaba en el investigador científico un residuo de hechicero: "Charlatanerías de Goethe con el vidrio opaco que lleva una culebra. Eso es un fenómeno primigenio, no hay que tratar de explicarlo, Dios mismo no sabe más que yo acerca de esa cuestión." El incorruptible e inteligente Canciller trasmite muchos rasgos y comentarios en que se revela el Yo demoniaco de Goethe. Lo muestra en toda su mutabilidad, ora introspectivo e impenetrable, ora agresivo y lleno de agudezas, en las que trata "de descargar su exceso de energía por medio de rayos y truenos intelectuales, como una tormenta repentina". Ese Goethe dice cosas como: "No quiero pensamientos de otros; ya tengo bastante con los míos, que tampoco puedo dominar." O, en otra ocasión: "Lo que otro *piensa* ¿cómo puede importarme? De todos modos no puedo pensar *como él*, porque yo soy yo y no él. ¿Por qué se le ocurre a la gente que me pudiera interesar su *pensamiento*, por ejemplo a Cousin?" No le interesaba ninguna verdad válida para todos, sino solamente su verdad, la revelación de su Yo. Se dedica a su vida, su poesía y sus investigaciones únicamente con sus propios medios. "En realidad, siempre estudié la naturaleza y el arte egoístamente, es decir, para educarme. Lo que escribí sobre ellos también lo hice en bien de mi formación. Lo que la gente hace con eso me es completamente indiferente." Todas sus empresas y sus juicios no conocen otra justificación que este enaltecimiento de sí mismo. "En todos los asuntos y los enredos de la vida me fue de gran provecho lo absoluto de mi carácter; podía sufrir en silencio como un perro durante meses, sin perder mi objetivo; pero cuando me lanzaba a la realización, avanzaba sin titubeos con toda mi fuerza hacia la meta, sin importarme lo que cayera a diestro o

siniestro." En este "absoluto de mi carácter" vivía invulnerable, en él se sabía eterno; era para él la prenda de su inmortalidad. "Y así fui siempre y seré siempre, mientras viva, y para después confío en las estrellas; me he buscado ya algunas para continuar en ellas mis bromas." Sabemos cuál era el "motivo principal" de su creencia en la inmortalidad: "No podemos pasarnos sin ella."

Quien se ponga a hojear las poco conocidas *Zahme Xenien* ("Xenias mansas"), la gran colección de sentencias en versos, encuentra en ellas una confirmación de labios del propio Goethe. Estos versos irónicos, maliciosos y desdeñosos los disparaba en momentos de enojo y tedio, no deben ser máximas complacientes. También ellas sólo revelan un aspecto de su personalidad, pero lo caracterizan tan bien como la sabiduría renunciativa de la *Novela* y los *Años de peregrinación*. Su Yo enorme se defiende aquí de un mundo que lo critica y lo rechaza, y se retira a la soledad del genio no reconocido.

Sollen dich die Dohlen nicht umschrein,
Musst nicht Knopf auf dem Kirchturm sein.

[Si el grito de los grajos no quieres escuchar, / Del remate de la torre te tendrás que bajar.]

Los hombres son una "chusma de canallas" que el anciano ahuyenta como insectos molestos. Reacciona con mal humor y sarcasmo ante la imbecilidad de la masa con sus ideales democráticos, sin perder la fe en sí mismo, pero también sin levantar la mano en un ademán belicoso profético.

Du trachte, wie du lebst und leibst,
Dass du nur immer derselbe bleibst.

[Empéñate, sea cual fuere tu vida, / en permanecer siempre el mismo.]

Es fácil creer lo que cree la muchedumbre, pero el "propio sentido original" pesa más que todo el griterío de diablos imbéciles. Aquí tenemos aún la superioridad prometeica, pero ahora sólo brilla con el escepticismo de la vejez. El mago solitario se sabe guardado en su propio ser y deja que el absurdo espectáculo del mundo se hunda por sí mismo:

Komm her! wir setzen uns zu Tisch;
Wen machte solche Narrheit rühren!
Die Welt geht auseinander wie ein fauler Fisch,
Wir wollen sie nicht balsamieren.

[¡Ven acá, sentémonos a la mesa! / ¡Quién puede conmoverse por esa estupidez! / El mundo se deshace como un pez podrido; / no vamos a querer embalsamarlo.]

Y este incontestable, este rival de la nueva época, ¿qué dice de su poesía propia? ¿Qué nombre le da?

Nehmt nur mein Leben hin in Bausch
Und Bogen, wie ichs führe:
Andre verschlafen ihren Rausch,
Meiner steht auf dem Papiere.

[Tomad mi vida con todo lo que contiene, / como yo mismo la he vivido: / otros se quitan su embriaguez durmiendo, / yo la escribo en el papel.]

Así habla el genio demoniaco. Irradia su fuerza al universo y se sabe ligado por un contacto mágico, como Macaria, con las fuerzas cósmicas. Aquella santa transfigurada no tiene nada de la suficiencia diabólica que Goethe blande aquí, pero para él lo demoniaco también abarca lo diabólico.

Ich kann mich nicht beraden lassen,
Macht mir den Teufel nur nicht klein:
Ein Kerl, den alle Menschen hassen,
Der muss was sein!

[No puedo dejarme persuadir, / no empequeñezcan al diablo: / Un hombre a quien todos odian, / tiene que ser algo.]

Estas palabras aluden a Napoleón, pero también valen para el poeta, para el que se ha vendido al diablo. Lo diabólico de Byron no fue lo último que provocó la admiración de Goethe. Lo defendió contra un ataque de Joseph von Hammer con los versos siguientes:

Lord Byron ohne Scham und Scheu
Hat sich satanischen Pakts beflissen.
Von Hammer merkt nun wohl, dass, um Poet zu sein,
Er sich dem Teufel hätt ergeben müssen.

[Lord Byron, sin vergüenza y sin tapujos, / buscó diligentemente un pacto satánico. / Von Hammer comprende ahora que, para ser poeta, / tiene uno que entregarse al diablo.]

Con la profesión de fe demoniaca cierra Goethe su autobiografía, y sólo se le habrá comprendido a medias si no oye uno hablar también al poeta que creó a Mefistófeles. Llama aquí a lo demoniaco "aquello que no puede disolverse por el entendimiento y la razón", un ser terrible que se esconde tanto en la naturaleza animada como en la inanimada y para el cual no existe una palabra suficiente, puesto que sólo se muestra en contradicciones. Según su experiencia,

No es divino, pues parecía irrazonable; no es humano, pues carece de entendimiento; no es diabólico, pues hacía obras buenas; no es angélico, pues a menudo denotaba satisfacción por el mal ajeno. Se parecía al azar, pues carecía de ilación; se parecía a la Providencia, pues denotaba un sentido. Nuestros límites eran para él

penetrables, parecía manejar a su antojo los elementos necesarios para nuestra existencia. Podía contraer el tiempo y expander el espacio. Parecía que sólo se sentía bien si estaba en lo imposible y rechazaba desdeñosamente lo posible.

Si tomamos en cuenta que cualquier declaración sobre lo trascendente caracteriza al individuo que la pronuncia, no existe autointerpretación más profunda de Goethe que estas palabras. Circunscriben su naturaleza proteica, la multiplicidad demoniaca de su imaginación, que el *Fausto* presenta en la variedad de sus formas, en las antítesis paradójicas de sus escenas.[12] El mismo Goethe también aplica ese concepto al arte, teniendo en mientes naturalmente el suyo. "En la poesía existe sin duda algo demoniaco, y sobre todo en la inconsciente, en la que la razón y el entendimiento se quedan atrás y ella puede de esta manera trabajar con los conceptos." Según él, también sucede eso en alto grado en la música, la cual ejerce gracias a ello una influencia omnipotente que nadie puede explicar y que la hace indispensable para el culto religioso. Todo esto son declaraciones del viejo Goethe, no del joven, que se citan de buena gana pero que no se toman con la debida seriedad. Sólo el viejo Goethe podía decir que lo demoniaco no pertenecía a su naturaleza, pero que él estaba bajo su dominio. Esta restricción le permitía tener la conciencia total que en su juventud nunca había llegado a poseer. Pero aun así es muy grave su confesión. La gravedad que para él tenía esa declaración se muestra en el hecho de que no sólo ve obrar lo demoniaco en el arte, sino también en grandes sucesos e individuos, a quienes dota de una fuerza terrible que conmueve los mundos. Lo diabólico siempre va incluido porque Goethe cita una y otra vez a Napoleón como testigo principal de lo demoniaco. Para él, Napoleón encarnaba el demonio del poder, que siempre es malvado y que Goethe lo aceptaba aun en su maldad si era absoluto. En la política —como en el amor—, la invocación de lo demoniaco era la última palabra de Goethe, dicha sin rodeos. Su pensamiento religioso también se apoya evidentemente sobre este fenómeno primario, aunque en una forma menos absoluta y abierta. Significa también lo divino, como lo ve el mago.

Lo demoniaco es otra palabra para el destino. Cuando se habla de éste, estamos en el ámbito de lo trágico. Goethe también habría podido decir de lo trágico que no estaba en su naturaleza, pero que se hallaba sometido a él. Porque también lo trágico no es ni bueno ni malo. El que Napoleón haya tenido un fin trágico fue su mayor gloria a los ojos de Goethe, quien tam-

[12] El famoso fragmento de Tiefurt apuntado por Tobler, *Die Natur*, también traduce lo proteico de la divinidad en antítesis paradójicas como las siguientes: "La vida es su invención más bella, y la muerte es el recurso que emplea para tener mucha vida. . . Ella lo es todo. Ella misma se recompensa y se castiga, ella misma se alegra y se maltrata. Es brutal y dulce, deliciosa y terrible, débil y omnipotente. En ella siempre hay todo. No conoce pasado ni futuro. El presente es para ella eternidad. . . No se le puede sonsacar ninguna revelación, no se le puede arrebatar ningún don que no sea voluntario. Es astuta, pero con buenos fines, y lo mejor que se puede hacer es ignorar sus astucias."

bién concedía la misma gloria a Molière, Mozart y Byron. Desde la derrota del conquistador titánico siempre lo nombraba, retadoramente, junto con los poetas y artistas que más veneraba, y con ello afirmaba la tragedia del genio, tragedia de la que él mismo había escapado. La afirmación de lo trágico más intensa que pueda imaginarse está contenida en las famosas palabras que dirigió a Schiller: "Aunque no me conozco lo suficiente para saber si podría escribir una verdadera tragedia, la sola idea me da miedo y casi estoy convencido de que bastaría simplemente el intento para destruirme." Schiller lo confirmó diciendo que encontraba en sus obras "toda la fuerza y la profundidad trágica que requeriría una tragedia perfecta". El largo discurso de Goethe sobre el genio, con el cual Eckermann inicia la tercera parte de sus *Conversaciones*, concibe a los grandes hombres en una forma puramente trágica.

> Todo hombre extraordinario tiene cierta misión que está llamado a cumplir. Si la ha concluido, su persona ya no es indispensable sobre la tierra, y la Providencia lo emplea en otros fines. Sin embargo, como aquí abajo todo sucede en forma natural, los demonios le ponen un pie tras otro hasta que logran derribarlo. Así le pasó a Napoleón y a muchos otros. Mozart murió a los 36 años, Rafael casi con la misma edad. Byron sólo vivió pocos años más. Pero todos habían cumplido su misión en una forma perfecta, y había llegado la hora de que partieran para que otros tuvieran también algo que hacer en este mundo calculado para larga duración.

Con el tono aparentemente cínico de estas frases Goethe se identifica con el poder cruel e innombrable cuyos enviados son los hombres. Así, no hay que sorprenderse de que la reflexión final de *Poesía y verdad* sobre lo demoniaco acabe en una confesión de fe de lo trágico, con aquella exclamación de Egmont: "¡Detente! ¡Detente, criatura! Como fustigados por genios invisibles, los caballos áureos del tiempo se desbocan con el endeble carro de nuestro destino; no nos queda otra cosa que retener las riendas con sangre fría y desviar las ruedas a diestro y a siniestro, evitando aquí una piedra, allá una caída. ¿Quién sabe adónde vamos? ¡Apenas si recordamos de dónde venimos!" En estas palabras resuenan débilmente aquellas otras que Orestes pronuncia en la *Orestiada* con manos ensangrentadas, en el momento en que aparecen las Coéforas ante él:

> Mas para que lo sepáis... Porque ni yo sé dónde irá esto a parar.
> Como caballos desbocados que se lanzan fuera de la carrera,
> así mis pensamientos se desmandan y alborotan y me arrastran,
> mal que me pese.

Goethe es el poeta de la luz, el adorador de la armonía cósmica. En sus obras de vejez reluce una fe en el misterio divino de la naturaleza que no puede parangonarse con ninguna obra poética moderna. Por eso lo veneran algunos como el último sabio de la Antigüedad, y otros lo acusan

de no querer ver lo malo, lo tenebroso y lo destructor de la creación. Ambos juicios simplifican su visión del mundo, que también conoce las tinieblas del caos pero las rechaza como lo impenetrable y lo fatal. Por más que se eleve a lo cósmico, siempre permanece la visión de un espíritu que abarca como un dios al mundo y lleva su pretensión de inmortalidad al paraíso, a la misma divinidad. Hasta el genio derribado por los demonios no se pierde absurdamente, sino que Dios lo guarda para otra misión. Esa fue la salida de Goethe fuera de su peligro de vida, el camino del mago hacia Dios, una suprema y eterna alternativa del espíritu, pero no la única posible, así como el camino de su Fausto tampoco es el único posible. La redención de Goethe por sí mismo permanece aun en sus etapas más sublimes dentro del círculo mágico de lo demoniaco. En el centro de su armonía universal no está Dios, tampoco un héroe principesco o el pueblo o la patria, sino su propio Yo, que se revuelve feliz-infeliz en torno de sí mismo y ve girar en torno de él al universo. *Siendo* sin propósito se es suficiente a sí mismo. La esfera de lo divino le está vedada tanto como aquella de la comunidad pública, del Estado. Recibe sus leyes de sí mismo y se perfecciona para sí mismo. El nombre de Goethe no significa el triunfo de una idea o la consumación de un destino nacional, significa el milagro de su persona, en la cual el ser y sentir humanos hallaron una expresión suprema. Él mismo estaba convencido, y lo dijo varias veces, de que a fin de cuentas únicamente la personalidad de un autor ingresaba en la cultura de un pueblo. Esto sí es acertado para el caso del propio Goethe, pero, de hecho, no puede aceptarse como una verdad general.

En el núcleo de este Yo mágico hay, como en toda naturaleza, la oscuridad de la muerte. Detrás de sus insaciables transformaciones está el miedo de aniquilamiento, el estremecimiento de lo transitorio. El Yo es oscuro para sí mismo y no halla en sí ninguna garantía de inmortalidad. Esta oscuridad es inherente a todas las respuestas que Goethe da a la pregunta acerca del sentido metafísico de la existencia. Goethe ponía esa pregunta una vez tras otra, pero también aquí su última palabra era siempre la invocación de lo demoniaco. Werther el suicida aún confiesa temblando: "¡Morir! ¡Tumba! ¡No entiendo esas palabras!"

En el *Judío errante*, Goethe llega a poner en labios de Jesucristo estas palabras:

Du Kettenring von Wonn und Wehe,
Du Mutter, die mich selbst zum Grab gebar,
Die ich, obgleich ich bei der Schöpfung war,
Im ganzen doch nicht sonderlich verstehe.

[Anillo eslabonado de gozo y amargura, / Madre que me engendraste para la sepultura, / que yo, que estuve en la creación presente, / no llego a comprender completamente.]

Esta ignorancia del "De dónde" y el "Adónde" acompañó a Goethe durante toda su vida; era la sombra necesaria en la luz de su alma que sólo se conocía en sus metamorfosis. Esta ignorancia es la que sostiene a Egmont, el divino despreocupado en el carro del destino, a quien la fe en su buena estrella envuelve como un velo mágico, de tal manera que hasta el camino al cadalso se le alegra por una ilusión gozosa. Pero hasta el Goethe del *Diván de Occidente y Oriente*, de los *Años de peregrinación* y del segundo *Fausto* invoca una y otra vez esta oscuridad demoniaca como fondo de sus transformaciones. En 1829 Eckermann le oye decir: "Por lo demás, el hombre es un ser en tinieblas, no sabe de dónde viene ni adónde va, sabe poco acerca del mundo y menos aún acerca de sí mismo. Yo tampoco me conozco a mí mismo, y quiera Dios librarme de ello." Los poemas gnómicos dicen lo mismo:

Verweile nicht, und sei dir selbst ein Traum,
Und wie du reisest, danke jedem Raum,
Bequeme dich dem Heissen wie dem Kalten;
Dir wird die Welt, du wirst ihr nie veralten.

[No te detengas, y sé para tí mismo un sueño, / y a cada espacio da las gracias, al viajar, / acomódate tanto a lo frío como a lo caliente; / no serán viejos, ni el mundo para ti, ni tú para él.]

Las dos famosas sentencias que elaboran irónicamente el "Conócete a ti mismo" délfico se dirigen expresamente contra el mandamiento de conocerse a sí mismo. La segunda de ellas recuerda las declaraciones del enano Barabay, en los cuentos de Grimm, que sale derrotado si se pronuncia su nombre, pero se siente seguro porque nadie lo conoce:

Erkenne dich! — Was hab ich da für Lohn?
Erkenn ich mich, so muss ich gleich davon.

[¡Conócete! —¿Y eso de qué sirve? / Si me conozco, entonces tengo que irme.]

Ése es el credo del Proteo, del genio transformista. Es también la glorificación de la inquietud de Fausto, de su incapacidad para decir ¡Detente! al instante. Todavía en la Elegía de Marienbad, Goethe confiesa esta incapacidad y se entrega a la desesperación del que ha sido echado del paraíso del presente. "Para mí está perdido el universo, yo mismo estoy perdido." Su fe en una eterna reencarnación seguía consolándolo de esta pérdida. Los poemas que forman parte de *Gott und Welt* ("Dios y el mundo") inmortalizan como un testamento este desasosiego. *Dauer im Wechsel* ("Permanencia en el cambio") muestra los sucesos terrenales disueltos en una corriente onírica de metamorfosis; las estaciones del año se suceden como horas, tú no eres hoy el que fuiste ayer, las generaciones mueren como la hierba, sólo es impere-

cedera "la forma en tu espíritu". Las estrofas *Eins und alles* ("Uno y todo") invitan a perderse en lo infinito para, en cambio, encontrarse en el alma universal.

Es soll sich regen, schaffend handeln,
erst sich gestalten, dann verwandeln;
Nur scheinbar stehts Momente still.
Das Ewige regt sich fort in allen:
Denn alles muss in Nichts zerfallen,
Wenn es im Sein beharren will.

[Tiene que ser activo, obrar creando, / primero tiene que configurarse, después transformarse; / sólo en apariencia se queda inmóvil por momentos. / Lo eterno sigue obrando en todo: / pues todo tiene que deshacerse en la nada, / si quiere persistir en el ser.]

Pero estos versos parecieron "tontos" al octogenario, y como una retractación compuso el *Vermächtnis* ("Testamento"), que ensalza el polo opuesto de la metamorfosis, la feliz forma que *es*, como la suprema revelación:

Kein Wesen kann zu nichts zerfallen!
Das Ewge regt sich fort in allen,
Am Sein erhalte dich beglückt!

[Ningún ser puede convertirse en nada, / lo eterno sigue obrando en todo, / ¡Tú permanece dichoso en el ser!]

Los escritos destinados a la morfología ostentan el lema del Libro de Job: "He aquí que él pasará delante de mí, y yo no lo veré; y pasará, y no lo entenderé." A este concepto de Dios corresponden las retadoras declaraciones que hace el anciano sobre su juventud eterna. "¡Vamos! ¿He llegado a tener ochenta años sólo para pensar siempre lo mismo? Más bien me esfuerzo día tras día en pensar algo distinto, algo *nuevo*, para no volverme aburrido. Hay que transformarse, renovarse, rejuvenecerse diariamente para no anquilosarse". Ahora, hasta llega a negar la muerte; sólo cree en la eterna continuación de la vida, en la inmortalidad del Yo en la reencarnación repetida, en la eterna transformación de Dios por Él mismo en el seno de la naturaleza.

Im Namen dessen, der sich selbst erschuf!
Von Ewigkeit in schaffendem Beruf...

[¡En nombre del que se creó a sí mismo! / De aquel que crea desde la eternidad...]

Teniendo ochenta años, dijo en ocasión de la muerte de la Gran Duquesa Luisa: "Por lo demás, bien podéis imaginaros que un ataúd no me infunde gran respeto." Su alma chisporroteaba hasta el final en gigantescos festivales

de la imaginación sensual, como la Noche del Walpurgis Clásica. Hasta el final su alma estuvo sometida a las palabras del Espíritu de la Tierra que hacen desplomarse a Fausto: "Eres igual al espíritu que comprendes, ¡pero no a mí!" Sólo que, ahora, Goethe ya comprendía y estaba a la altura del Espíritu de la Tierra. Sin embargo, el signo del macrocosmos le seguía siendo tan extraño como antes, como lo delata su miedo desproporcionado de la sangre y de todo sufrimiento corporal. En sus infatigables transformaciones no conocía nada de la resignación piadosa ante la transitoriedad de la carne, de la aceptación serena de la muerte, de la elevación que significa la sumisión cristiana ante la voluntad de Dios. La propia muerte lo llenó con el espanto del aniquilamiento. Su seguridad demoniaca se volcó en el terror trágico ante el final del ser, como nos lo relata el testigo de sus últimos días, el doctor Vogel:

> Un miedo y una inquietud terribles acosaban al anciano, que huía con febril agitación ora al lecho, ora al sillón; el dolor, que se fue aferrando cada vez más al pecho, arrancaba al atormentado gemidos y gritos, los rasgos faciales estaban descompuestos, el color era cenicienro, los ojos estaban profundamente hundidos en sus lívidas cuencas, opacos y borrosos, la mirada expresaba el más espantoso miedo a la muerte.

La doble faz de Goethe —superación de la magia por medio de la poesía mágica— también se muestra en su relación con los jóvenes poetas románticos. Esta juventud era partidaria incondicional del éxtasis, en tanto que para él toda la embriaguez ingenua era una abominación, el verdadero error garrafal en el arte. Por lo tanto, nada lo irritaba tan violentamente, pero también tan sospechosamente, como el espectáculo de gente extática. Lo provocaba a negar su naturaleza más íntima y hacer de burlón mefistofélico, de frío virtuoso, si una fuerte personalidad no lo obligaba a mostrar su color verdadero. Ahora Orfeo únicamente le recordaba a su aprendiz de brujo diletante, y al describir una pintura de Filóstrato llegó a decir que el antiguo cantor milagroso se espantaba "ante la multitud de animales que se había adiestrado". Indudablemente aludía con ello a la joven generación de poetas que seguía sus huellas y que él trataba desdeñosamente como una horda de chapuceros. En realidad le tenía miedo, pues esa generación se atrevía a aquello que él ya no era capaz de hacer. "Suficiente trabajo me costó convertirme en lo que soy; ¿tengo que enlodarme una vez tras otra para sacar a estos necios del cieno en que se han metido a propósito?" Su relación con estos apóstoles era tan difícil como su relación con su propia mocedad. Es sorprendente ver cómo escoge tonos falsos cuando se dirige a ellos y se enreda en contradicciones insostenibles. Su dominio y su conciencia de sí mismo lo hacen injusto, hasta ciego, para con los órficos, que no compartían su resignación y su ironía. No reconocía ni uno solo de los jóvenes talentos geniales, y protegió invariablemente a los que no lo merecían en las ocasio-

nes en que quiso brindarles su apoyo. Evidentemente, entre aquellos jóvenes poetas había nulidades y espíritus impuros como Zacharias Werner, pero precisamente con éste creyó refutar a Kleist. Su odio a Jean Paul, a quien vituperaba como "filisteo", era tan subjetivo como su admiración de Lord Byron, la cual se fundaba en un grave error y contrasta inexplicablemente con su repulsa de los propios compatriotas.[13] Él siguió siendo el gran mago inalcanzable, a quien rodeaban muchos diletantes del éxtasis; pero Hölderlin y Kleist, Eichendorff y Mörike no eran aprendices, y hasta Brentano y Hoffmann no estaban tan ridículamente en las garras del diablo como él creía, pues los comparaba con su vejez y no con su juventud y ahora ya no quería saber nada de lo trágico.

Como poeta de la más grande obra de magia que niega la magia, Goethe hace que Mefistófeles, después de la desaparición de Elena, levante en alto la capa y la lira de Euforión y dirija al proscenio estas palabras sarcásticas:

Noch immer glücklich aufgefunden!
Die Flamme freilich ist verschwunden,
Doch ist mir um die Welt nicht leid.
Hier bleibt genug, Poeten einzuweihen,
Zu stiften Gild- und Handwerkneid;
Und kann ich die Talente nicht verleihen,
Verborg ich wenigstens das Kleid.

[¡Aún los he hallado intactos! / Es cierto que la llama ha desaparecido, /pero eso no me hace lamentar al mundo. / Con esto aún se pueden consagrar poetas, / y encender la envidia de gildas y oficios; / y si no puedo conceder talentos, / podré prestar al menos el vestido.]

Así como se burlaba Shakespeare del arte que no hace magia y al mismo tiempo de la confusión entre la magia genuina y la falsificada, así se burla Goethe del romanticismo alemán.[14]

[13] Sobre esta cuestión, J. G. Robertson dice en su libro sobre Goethe, *The life and work of Goethe*, Londres, 1932, p. 256: "Su relación con el gran poeta inglés pertenece a las cosas problemáticas en la vida de Goethe. Sería absurdo, naturalmente, si quisiéramos afirmar que Byron tenía una personalidad que cautivaba o habría podido cautivar a Goethe alguna vez. Nunca se vieron, y, si se hubieseo visto, no habrían podido entablar amistad; la desilusión habría sido aplastante para ambos." Según Robertson, Goethe admiró en Byron su propia juventud revolucionaria, la personalidad demoníaca, un "Napoleón de la poesía". Hay que añadir que Goethe reconoció más tarde su error, por lo menos en parte, cuando llegó a conocer a través de las *Conversations* de su héroe al Byron real y "penoso", su "vida desordenada con perros, monos, pavorreales, caballos, todo sin sentido o ilación" (Conversaciones con el Canciller von Müller, el 13 de junio y el 17 de diciembre de 1824).

[14] Podemos ver la forma en que Goethe mezcla sin discriminación alguna al genio y al chapucero de índole romántica si leemos el informe de Boisserée sobre su visita del 4 de mayo de 1811, cuando Goethe, después de comer y mientras un músico vienés tocaba el piano, le mostró las alegorías de Runge sobre las horas del día, de dudoso mérito artístico: "¡Cómo! ¿Aún no conoce usted eso? ¡Mire nada más qué cosas! ¡Como para ponerse frenético! ¡Es bello y loco al mismo tiempo! Yo le contesté: Sí, exactamente como la música de Beethoven que toca aquél, como toda nuestra época. —Es cierto, respondió, quieren abarcar todo y con ello se extravían en lo elemental, pero aun así con muchos detalles infinitamente bellos. ¡Fíjese en esto! ¡Qué

El romanticismo alemán

Goethe convirtió la poesía "vivida", mágica, en el gran logro de la literatura alemana. Esa poesía, como la única poesía auténtica, fue desplazando incontenible mente a los epígonos de las cortes y de la Iglesia. El romanticismo alemán ya no era únicamente asunto de unos cuantos precursores extravagantes, sino de toda una generación. En esto le ayudó mucho la Revolución francesa, en la cual lo demoniaco del mundo se mostró con violenta actualidad. La juventud alemana, que presenció el triunfo de la diosa de la razón, estaba dispuesta en su totalidad a una acción espiritual radical. Sin pensarlo con detenimiento corrió los riesgos que Goethe había rechazado y ensanchó el ámbito órfico con nuevos descubrimientos. Se entregó en cuerpo y alma a la exaltación, a lo inconsciente y lo suprasensible. A través del sueño, la embriaguez o la enajenación se sumergía en el "irisado abismo" de la exaltación y sacaba a luz los sonidos y las imágenes de estos éxtasis. Se probaban y se vivían todas las formas de la perdición y el aniquilamiento, y estas aventuras se transformaban en una imponente cantidad de obras de arte. El encanto inaudito de este arte consistía en que quería conmover y se jactaba de haber nacido de la conmoción. Era el arte de un mundo que ya no conocía la magia, el arte de la nostalgia del origen. La poesía y la música florecieron incomparablemente. En unos cuantos años maravillosos cundió un nuevo orfismo, en el que la esencia alemana encontró su más intensa expresión artística y toda Europa obtuvo un último gran consuelo por obra del arte.

Sin embargo, esta caja de Pandora también contenía un peligro y una seducción muy graves. La canción de las sirenas era aún tan peligrosa como en otros tiempos. Los más fuertes, como Goethe, se amarraban al mástil antes de emprender la aventura. Otros se lanzaban a ella sin prevenirse y caían víctimas de lo desconocido. Entre estos buscadores del Santo Grial también se hallaban seres agraciados y genialmente infelices, tipos de rompe y rasga y turbios estafadores. Lo demoniaco se mostraba como siempre en sus aspectos más sublimes y más bajos. Junto al alma de credulidad infantil marchaba el esteta religioso y el charlatán refinado y enfermizo que no conocía lo demoniaco por experiencia propia y quizá ni siquiera creía en él, y podía suceder que todos ellos se portaran como amigos por no saber reconocer a los demás. Todos ellos disponían desde el principio del lenguaje que Goethe les había regalado, y con ese lenguaje se internaron en regiones inexploradas. Todas las clases de éxtasis en las que el alma se vuelve omnipotente —sueño, embriaguez, locura— alcanzaron ahora gran prestigio, hasta aquellas que Goethe había despreciado. Florecieron sospechosamente las tradiciones eso-

cosas más diabólicas! ¡Y aquí, la gracia y la grandiosidad que produjo este individuo! Pero el pobre diablo no pudo aguantar mucho, ya se ha ido. No hay otra alternativa: quien está en una posición tan inestable, tiene que morir o volverse loco; en eso no hay misericordia." (*Gespräche*, ed. Biedermann, vol. III, p. 8.)

téricas, la sugestión y el hipnotismo, y no faltaron tampoco las mistificaciones y las diversiones frívolas. En este aquelarre se encendió el fuego que en poco tiempo acabó con todos los secos residuos racionalistas del arte, pero que amenazó también con devorar a los que lo habían encendido. Este movimiento sólo fue auténtico y grandioso ahí donde profundizaba hasta lo trágico, como se presenta ante nosotros en la muerte prematura de Wackenroder y Novalis, en la locura de Hölderlin, en el suicidio de Kleist, en la renuncia de Brentano a la poesía y en la retractación de Werner, en el martirio de Hoffmann, en el enmudecimiento de Jean Paul, de Mörike y de Grillparzer, en la declinación de Robert Schumann. Aun allí donde lo trágico parece ausente, sólo está escondido. La caída en la nada que amenazaba a estos poetas era tan alta como los vuelos que realizaban. Se abría la grieta entre la imaginación y realidad que se traga al ligero Euforión, hijo de Fausto del cual Goethe se vale para simbolizar la poesía romántica:

Doch du rannteest unaufhaltsam
Frei ins willenlose Netz.
So entzweitest du gewaltsam
Dich mit Sitte, mit Gesetz;
Doch zuletzt das höchste Sinnen
Gab dem reinen Mut Gewicht,
Wolltest Herrliches gewinnen,
Aber es gelang dir nicht.
Wem gelingt es? - Trübe Frage,
Der das Schicksal sich vermummt,
Wenn am unglückseligsten Tage
Blutend alles Volk verstummt.

[Pero corriste irrefrenablemente / por propia voluntad a la red inerte, / rompiendo así violentamente / con la moral y con la ley; / pero finalmente el propósito supremo / dio peso a la pura valentía, / querías conquistar algo grandioso, / pero no lo lograste. / ¿Quién lo logra? —Turbia pregunta / ante la cual el destino se emboza, / cuando en el día más dedichado / todo el pueblo enmudece sangrante.]

Los maestros románticos de la poesía —Novalis, los Schlegel, Schelling, Görres— reanudaron sin reparos las tesis de Hamann y de Herder. Wilhelm Schlegel llamó "fórmulas de conjuro" a las palabras de los poetas, "lenguaje de los dioses" a los versos, "jeroglíficos" a los dibujos. Su hermano Friedrich iluminó, en su historia de la literatura griega principalmente, los arquetipos primitivos de la poesía, su relación con la magia y el significado de las grandes figuras de magos en la Antigüedad. En el *Diálogo sobre la poesía*, hace decir a un personaje acerca de la poesía: "Así es. Es la rama más noble de la magia, y el hombre aislado no puede elevarse a la magia; pero cuando los impulsos humanos y el espíritu humano obran conjuntamente, entonces nace la fuerza mágica. Había contado con esta fuerza; siento fluir

el hálito espiritual en medio de los amigos..." Y en la *Lucinde* dice: "La letra auténtica es omnipotente y la verdadera varita mágica. Con ella, la irresistible voluntad de la gran hechicera llamada imaginación toca el caos sublime de la naturaleza en plenitud y saca a la luz la ilimitada palabra, que es retrato y espejo del espíritu divino y que los mortales llaman universo."

"Magia" también es la palabra fundamental de la poesía romántica. Desde Jean Paul y Novalis hasta los simbolistas franceses gira en torno de la omnipotencia del pensamiento y la palabra que obra milagros. Conoce a la naturaleza solamente como una caja de resonancia para el alma humana, no como una entidad real de leyes particulares. Sin embargo, este orfismo ya no posee la relación con la naturaleza y el afianzamiento terrenal de Goethe; se separa aún más de la realidad y se retrae hacia el interior, convirtiéndose en un puro juego de la imaginación. La poesía de Goethe era todavía una acción mágica; para los románticos, la magia se espiritualiza por completo, pasando a ser un tema poético y la fuente de un nuevo estilo literario. Es verdad que nadie flotaba como Novalis, un Ariel ligero e incorpóreo, sobre la profundidad mortal; los grandes poetas tenían más sangre en las venas de sus alas. Pero la fe mágica también los elevó como a Euforión sobre la realidad y se plasmó totalmente en la obra de arte.

Fue así como Jean Paul adquirió poder sobre las almas. En él ardía la imaginación desbordada que los teóricos mencionaban, la libertad absoluta, grandiosa y terrible del Yo creador, sólo conocida por el artista de la exaltación. Jean Paul la conoció desde aquel instante, "cuando tenía pocos años", en que la visión interna de "Yo soy un Yo" lo atravesó como un rayo. Obtuvo la confirmación de esta visión en "la noche más importante de mi vida", cuando sintió el pensamiento de la muerte y se vio a sí mismo como cadáver, "con la inerte mano de muerto, con los hundidos rasgos del enfermo, con el ojo petrificado, con las torturadas fantasías de la última noche". El lenguaje de Jean Paul trabaja con los recursos de la acumulación y la hipérbole orgiástica, de la riqueza exagerada de imágenes que disuelve toda realidad. Su impulso principal proviene de la música, pero un intelecto de mortal frialdad desbarata constantemente la música verbal de los sentimientos. En el ensayo *Über die natürliche Magie der Phantasie* ("Sobre la magia natural de la imaginación") dice que la poesía se dirige al sentido del infinito en el hombre, que es un infinito ilusorio, que sólo actúa a través de la imaginación. Éstos eran los medios con los cuales embrujaba a sus lectores. Inmerso en una plenitud amorfa creó obra tras obra; en todas ellas la exaltación beatífica se unía al chiste diabólico. A menudo la melancolía se tornaba horror, el éxtasis se volvía desesperación. En el *Titán* presenta todas las formas híbridas de hombres y artistas como otras tantas formas señaladas por la muerte. La figura más grandiosa, el Schoppe demente que muere entre las imágenes reflejadas, es el símbolo de toda esta generación de poetas.

Ya a los 42 años, Jean Paul interrumpe los inconclusos *Flegeljahre*, y desde entonces su vida creadora no es más que una muerte lenta. Sus rasgos ya presentan las características del romántico alemán: la juventud extrañamente dilatada cuya exaltación genial no conduce a la madurez viril, sino se agota y marchita sin ningún desarrollo. Sus últimos libros salen una vez más de la *Satirische Essigfabrik* ("Fábrica de vinagre satírica"), su oposición más juvenil contra el mundo. Para él no existía la unidad goethiana de espíritu y sentidos, sólo el vaivén fantástico de embriaguez y desilusión, de exaltación y cinismo, como él mismo lo presenta en la imagen de los hermanos gemelos Walt y Vult en los *Flegeljahre*. Ahí, el sarcástico flautista dice a su hermano simple e infantil: "Tú eres el evangelista y yo soy el animal que va detrás." La acción en común de estas dos almas produjo el rutilante tejido de narraciones con las cuales Jean Paul cautivó a su época.

La música fue también el demonio del joven Wackenroder, quien da vueltas en torno a su peligroso secreto en las *Phantasien über die Kunst* ("Fantasías acerca del arte"). La música es para él un brebaje que al mismo tiempo libera y aniquila, un juego estupendo y sin sentido del "alma resonante", el único milagro en un mundo irremisiblemente sobrio. Estas palabras nos llevan a la conclusión de que la muerte temprana de este exaltado significa un naufragio en el viaje orgiástico al otro mundo que, para él, corresponde a la conmoción que produce la música, en su famosa descripción de la música sinfónica:

> Si permanezco escuchando durante largo tiempo en medio de la silenciosa oscuridad, entonces siento como si hubiese tenido un sueño de todas las numerosas emociones humanas, en el que ellas, incorpóreas, celebran por propio placer una danza pantomímica extraña y enloquecida; y veo cómo bailan unas entre otras con una terrible *arbitrariedad*, insolentes e impías, como si fuesen las desconocidas y enigmáticas diosas mágicas del destino. Insana arbitrariedad con la cual la alegría y el dolor, la naturalidad y la artificiosidad, la inocencia y el salvajismo, el humor y el espanto se familiarizan y a menudo se confabulan en el alma del hombre. En su escenario ¿qué arte representa esos *misterios psíquicos* con tan oscura, misteriosa y conmovedora significación? Si, a cada instante nuestro corazón vacila con *los mismos* sonidos, ya sea que el alma resonante deseche audazmente todas las vanidades mundanas y se eleve con noble orgullo al firmamento, o que desprecie a cielos y dioses y con insolente empuje se lance al encuentro de una sola dicha terrenal. Y precisamente esta *inocencia impía*, esta terrible oscuridad de ambigüedad sibilina es la que convierte al arte musical realmente en una divinidad para los corazones *humanos*.

Novalis no conoce esta introspección extática. Es cierto que también él regresó al concepto mágico del arte a causa de la conmoción que le produjo el contacto con la muerte, la de su prometida y la de un hermano amado, y además su propia enfermedad incurable. Pues nada alimenta tanto la idea de una existencia ultramundana y la necesidad de actos mágicos como el duelo por los desaparecidos. También él obtuvo su consagración como poeta sobre

la tumba de su amada. En él, del culto a la novia difunta renació la fe en la palabra milagrosa, que él fue el primero en traducir en un seductor mensaje poético. La facilidad con la que gracias a esta fe volaba con su pensamiento y su poesía sobre los abismos de la vida es una característica especial de este doncel aristocrático. Su amor por la inocente Sophie von Kühn fue el ala que lo transportó fuera de la realidad. Cuando cayó enferma, creyó que podría salvarla por la fuerza de su amor. Cuando triunfó la muerte, decidió seguirla gracias a la fuerza de su dolor. Durante meses estuvo luchando por la realización de esta idea, que fue su viaje al otro mundo; también él regresó con las manos vacías, pero como poeta, al reino de los vivos.[18] Ahora ya estaba consagrado como adepto de la magia blanca. La muerte de Sophie le pareció en poética transfiguración como "coincidencia divina", como una llave para el universo. "La espada hiriente se convierte en beatífica vara mágica." Señalado él mismo por la muerte, ideó su filosofía del morir alegre, ese "idealismo mágico" que habría de transladar del ámbito abstracto a lo viviente, las doctrinas de los filósofos románticos acerca de la omnipotencia del espíritu, el "alma universal" de Schelling y la "intuición intelectual" de Fichte. No era más que un intento de recobrar la fuerza liberadora del pensamiento y de la palabra. Desde la conciencia de un enlazamiento espiritual con la amada muerta, Novalis prometía la confluencia de toda vida en la armonía de la inmanencia divina, que levanta el antagonismo entre interior y exterior, espíritu y materia, razón y sentimiento. Para él la vida se tornó hechicería, todo saber superior se volvió conocimiento de procesos mágicos.

Todo contacto espiritual es semejante al contacto de una vara mágica. Todo puede convertirse en utilería mágica. Sin embargo, a quien los efectos de tal contacto le parezcan tan fabulosos, a quien los efectos de un conjuro le parezcan tan milagrosos, debe recordar el primer contacto con la mano de la amada, su primer mirada significativa, en la que la vara mágica es el rayo de luz interrumpido; debe recordar el primer beso, la primera palabra amorosa, y preguntarse si el encantamiento de esos momentos no era también fabuloso y maravilloso, indisoluble y eterno.

Novalis se convirtió en el poeta de este amor que conduce al hombre fuera de este mundo y al reino esotérico de la verdad.

No nos vemos en un mundo de hadas a causa de la insuficiencia de nuestros órganos y del propio contacto. Todos los cuentos de hadas sólo son sueños de ese mundo patrio que está en todas partes y en ninguna. Los poderes superiores dentro de nosotros, que alguna vez cumplirán como genios nuestra voluntad, son ahora musas que con dulces memorias nos proporcionan alivio en este camino fatigoso.

18 En el *Orpheus, der Dichter und die Toten* (1950) de Walter Rehm, se estudia ampliamente este proceso en las figuras del "mago cristiano" Novalis, de Hölderlin y de Rilke, pero naturalmente sin dar importancia a lo trágico.

En sus *Fragmentos*, Novalis fantasea acerca de la resurrección de la magia. Sus conocimientos teóricos lo capacitan para esbozar una filosofía de la magia como casi ningún poeta lo había hecho con tanta exactitud. "Magia es = el arte de emplear arbitrariamente el mundo de los sentidos." "En el período de la magia, el cuerpo sirve al alma o al mundo de los espíritus (locura - exaltación)." Se dedica a especulaciones sobre el adiestramiento consciente de la "inteligencia mágica", sobre la educación a su autoglorificación absoluta, que es capaz de recobrar los sentidos perdidos, de adoptar un cuerpo cualquiera, de realizar a voluntad todo lo pensado y de dominar al mundo material como un dios, por medio del conocimiento. "Cuanto mayor sea el mago, más arbitrario será su proceder, su conjuro, su medio. Cada quien obra milagros a su manera." Traslada este concepto al arte, que concibe como la maestría suprema en el templo mágico de las imágenes. "Así, pues, el genio es esta capacidad para tratar cosas imaginarias como reales, y manejarlas como tales." Pone al lado de Dios al poeta, el maestro de la palabra demiurga. "Pensar es hablar. Hablar y hacer son únicamente una operación modificada. Dios dijo: Hágase la luz, y se hizo... Todo hombre que ahora vive de Dios y por gracia de Dios, se convertirá en Dios él mismo." El arte y la religión se funden en una sola cosa, pues para él la fe es la misma libertad soberana del espíritu. "La fe es una arbitrariedad que produce sentimientos, unidos a la conciencia de la absoluta realidad de lo sentido." El abismo sobre el cual baila este exaltado se abre en la siguiente frase: "La locura colectiva deja de ser locura y se vuelve magia, locura regulada y con plena conciencia." Rara vez nos encontramos con un indicio de que sentía espanto ante la nada como, por ejemplo, en el tercer *Himno a la noche*, cuando relata cómo estuvo junto a la tumba de la amada, "solo, como nunca estuvo solo un solitario, impelido por un miedo indecible". Pero ahora su confianza en la magia lo pasaba con la mayor facilidad sobre el oscuro vacío. Seguía a la "luz interior" de su sentimiento, como en los *Aprendices de Sais* "los astros salían para él, aprendió a sentir todo el mundo", y como el poeta embriagado por la muerte inició su viaje al Más Allá que nunca pudo lograr en la realidad:

Ich habe treulich aufgeschrieben,
Was innre Lust mir offenbart.

[He apuntado con fidelidad / lo que me reveló el gozo interior.]

Los *Himnos a la noche* muestran a Novalis en su tránsito al inframundo. Pero estos cantos fueron esporádicos. En vez de consumar cantando su conocimiento, Novalis se puso a narrar la historia de su vocación en libros de revelación. En los *Aprendices de Sais* dice: "¿Para qué necesitamos errar trabajosamente por el turbio mundo de las cosas visibles? El mundo más puro está dentro de nosotros, en este manantial." Los hombres creen exagerada esta visión interna,

pero a mí me parece que los poetas no llegan a exagerar lo suficiente, sólo presienten oscuramente el hechizo de aquel lenguaje y únicamente juegan con la imaginación como juega un niño con la varita mágica de su padre. No saben qué fuerzas gobiernan, qué mundos tienen que obedecerles. ¿Acaso no es cierto que las piedras y los bosques obedecen a la música y, amansados por ella, se someten a cualquier voluntad como animales domésticos?

Podemos ver cuán cerca estamos aquí de la animación del mundo chamanista si leemos el cuento de *Hyazinth und Rosenblütchen*, que envuelve en una alegoría la doctrina de Schelling sobre el Yo como un alma universal que sueña dentro de las cosas. El buscador de la verdad camina sin cesar hasta llegar a Sais, levanta el velo y ve a la amada que abandonó para ir en pos de la verdad. Aún más cautivadoras son las palabras que en *Heinrich von Ofterdingen* hablan acerca de la consagración y la misión del poeta. El joven Heinrich escucha las historias sobre Arión y otros poetas mágicos; del arte musical de Arión se dice que "todo el barco resonaba armoniosamente, las olas cantaban, el sol y los astros aparecieron al mismo tiempo en el firmamento, y en la verde marejada aparecieron multitudes de peces y monstruos marinos que danzaban". El mago Klingsohr también lo educa a él para llegar a alcanzar este poder. La muerte de la amada abre definitivamente la puerta por la cual entra al mundo trascendente, el mundo primitivo, la época dorada del mirar divino. En esta segunda parte, que dejó inconclusa, debía presentarse el viaje del héroe muerto al Más Allá, hacia su prometida, y a la meta suprema de su misión espiritual: las flores, los animales y los muertos hablarían, los jeroglíficos de la realidad serían descifrados y despuntaría el sol de una nueva comprensión del mundo. En los apuntes encontramos la "transfiguración final", influida por Jakob Böhme: Heinrich atraviesa todos los reinos de la naturaleza y encuentra la flor azul, la amada muerta.

Debe cortar la flor azul y traerla. Corta la flor azul y se vuelve piedra. La oriental se inmola en su piedra, él se convierte en un árbol que produce música. La joven pastora derriba el árbol y se quema junto con él. Él se convierte en un carnero dorado. Edda o Matilde tiene que sacrificarlo: Se vuelve un hombre. Durante estas transformaciones tiene varias conversaciones curiosas.

Es la superación mágica de la muerte, la destrucción del reino del sol de este lado y de sus estaciones del año, la unión de la naturaleza con el reino de los espíritus. Heinrich se deifica por fuerza propia, inicia su viaje a través del universo y se consuma como poeta, como adivino mágico y redentor del mundo. Resolviendo en sí mismo la tensión entre espíritu y naturaleza, Dios y hombre, libera a la naturaleza de su sueño mágico, como lo habían hecho los maestros de la época primitiva. "El mundo se vuelve sueño, el sueño se vuelve mundo."

La flor azul de Novalis florece en la región del ensimismamiento, del sueño. Está convencido de que el poeta, el mago y el adivino fueron originalmente una sola persona y de que tienen que volver a serlo. Pero esta doctrina esotérica no proviene de una conmoción demoniaca, sino de la especulación, de la nostalgia amorosa sublime y del ensueño. "El sueño nos enseña en una forma extraña la facilidad con que nuestra alma penetra en cualquier objeto: se convierte inmediatamente en él", dice en una afirmación característica. No hay que olvidar que el sueño era el gran amor de muchos románticos, su gran demostración de que lo suprasensible penetra en lo sensible, su prueba irrefutable de la posibilidad de una existencia superior espiritual. Novalis atribuye al gran poeta "inocencia y candidez infantil", y su pensamiento y poesía propios poseen la ligereza inmaterial de una ilusión. "La pared entre fábula y verdad se ha derrumbado", dice Tieck refiriéndose al *Heinrich von Ofterdingen*. "Por medio de la magia de la imaginación puede enlazar todos los mundos y todas las edades, los milagros desaparecen y todo se convierte en milagros." Este pensamiento volitivo sólo era posible bajo el signo de una muerte prematura, y no es posible comprenderlo si se saca de ese contexto. Al acercarse su propia muerte, Novalis se puso a tañer una vez más la lira órfica, con el fervor del *Himno* dedicado a la Eucaristía, en las estrofas *Weinen muss ich, immer weinen* ("Tengo que llorar, llorar siempre"), y sobre todo en los poemas de la segunda parte del *Ofterdingen:* en la canción de Astralis, en la canción de los muertos y en aquella canción mágica:

Wenn nicht mehr Zahlen und Figuren
Sind Schlüssel aller Kreaturen,
Wenn die, so singen oder küssen,
Mehr als die Tiefgelehrten wissen,
Wenn sich die Welt ins freie Leben
Und in die Welt wird zurückbegeben,
Wenn dann sich wieder Licht und Schatten
Zu echter Klarheit wieder gatten
Und man in Märchen und Gedichten
Erkennt die wahren Weltgeschichten,
Dann fliegt vor einem geheimen Wort
Das ganze verkehrte Wesen fort.

[Cuando los números y las figuras / ya no sean las claves para todas las criaturas, / cuando aquellos que cantan o se besan / sepan más que los grandes eruditos, / cuando el mundo salga a la vida libre / y vuelva nuevamente al mundo, / cuando la luz y las tinieblas / cohabiten nuevamente y produzcan genuina claridad, / y reconozcamos en cuentos y poemas / las verdaderas historias universales, / entonces *una* palabra secreta / ahuyentará a todo lo falso.]

Brentano no estaba entregado a la magia de la muerte, sino a la de la voluptuosidad. Vivía como hombre erótico en un exceso exaltado y pare-

cía haber nacido, por sus fascinantes improvisaciones al láud y en el amor, para un Don Juan. Como el joven Goethe, componía poemas en una danza gozosa que necesitaba para su completa dicha desenvolverse a lo largo del abismo. Como danzante y cantor fogoso sucumbió a todas las tentaciones de la vida. Sus canciones fueron concebidas en medio del éxtasis y quieren extasiar a su vez, adorando la pasión y dejándola jugar con todas sus luces y sombras sobre el alma del que escucha. En la embriagada música de sus versos confluyen el mundo interior y exterior, el Yo y el universo, con la mayor facilidad. Lo que más entusiasma en ellos es ver cómo el corazón poeta traslada infantil y cándidamente sus gozos y sus penas a las cosas del universo y reproduce este proceso en el mágico fluir de sus versos. Éstos tienen la corriente amorfa, la irregularidad y lo fragmentario que caracterizan al estilo mágico que apareció por vez primera en las efusiones de Hamann y Herder. Los *Nachklänge Beethovenscher Musik* ("Ecos de música beethoveniana") expresan a la perfección el sentido y la esencia de esta poesía de seducción:

Selig, wer ohne Sinne
Schwebt, wie ein Geist auf dem Wasser,
Nicht wie ein Schiff die Flaggen
Wechselnd der Zeit und Segel
Blähend, wie heute der Wind weht.
Nein, ohne Sinne, dem Gott gleich,
Selbst sich nur wissend und dichtend,
Schafft er die Welt, die er selbst ist,
Und es sündigt der Mensch drauf,
Und es war nicht sein Wille!
Aber geteilet ist alles.
Keinem ward alles, denn jedes
Hat einen Herrn, nur der Herr nicht;
Einsam ist er und dient nicht.
So auch der Sänger.

[Dichoso, quien sin sentidos / flota, como un espíritu sobre el agua, / no como un barco que cambia / las banderas del tiempo, e hinche / las velas según el viento que hoy sopla. / No, sin sentidos, igual al Dios, / sólo sabiéndose a sí y haciendo poesía / crea al mundo que es él mismo, / y el hombre peca en él, / ¡y no era su voluntad! / Pero todo está dividido. / Nadie recibió todo, pues todos / tienen un dueño, menos el dueño; / él está solo y no sirve a nadie. / Así también el cantor.]

En uno de los cuentos de Brentano se ensalza el efecto que produce una canción, en un estilo muy parecido al de los chamanes:

Mi alma, que había sido como un mar en el que cae una gran roca, revuelta y turbia por las olas encrespadas, apenas terminó el primer verso se puso como un lago en el que un pez, arrebatado por un buitre, vuelve a caer sano y salvo; y después del segundo verso fue un lago en el que un cisne que canta desciende y traza fulgurantes estelas, y después del tercer verso como un lago en el que una paloma pasajera deja

caer una ramita de un apacible olivo; y después del cuarto verso como un lago en el que un airecillo sopla un pétalo de rosa; y después del quinto verso me sentí como una abejilla cansada que quería atravesar el lago pero que no podía más y tenía mucho miedo al caer al agua, pero que caía sobre ese pétalo de rosa, y sentí como si bogase seguro y tranquilo en ese pétalo hasta llegar en la otra orilla a un jardín florido, en donde los ruiseñores me saludaban jubilosamente...

"Ésa es precisamente la desgracia, que cohabito con cada aparición", dice Godwi, un personaje del joven Brentano. El protagonista de esta novela busca ensanchar hasta el infinito su Yo errante, y es lanzado continuamente de la voluptuosidad báquica al cinismo teatral, y viceversa. Entusiasta y burlón en una sola persona, navega sin mástil ni timón sobre el mar de la vida: "¡ya comienzan a soplar los vientos de todas direcciones, las olas se elevan, y yo probablemente me hundiré con mi barquilla!" Esta poesía del aniquilamiento culmina en una vendimia al borde del Rhin, en la que se conjura al dios de la embriaguez, Dionisos.

Era una vida gloriosa: no era posible un amor solo, el individuo no podía sentir inclinación por una persona aislada, todo era como en una edad de oro, uno amaba a todo y todo lo amaba a uno. Las montañas no eran demasiado altas, los valles demasiado profundos, ni el Rhin demasiado ancho, la alegría y la salud allanaban todo y unían todo en un variado lugar de juegos para hombres felices.

La desenfrenada aventura de esta juventud de poeta condujo rápidamente a la modorra que sigue a la borrachera, y acabó en la desnuda celda de una monja estigmatizada. En las *Romanzen vom Rosenkranz* ("Romanzas del Rosario"), Brentano trató de vencer la magia negra del arte con ayuda de la magia blanca de la religión. Pero sólo la huida a la Iglesia y la maldición de la hechicera Poesía lo podían salvar de su demonio. Para él sólo existía, como para todos los románticos y el joven Goethe, el salto al abismo o la retractación. Quien se ría de la conversión de Brentano no estima debidamente el peligro bajo el cual nacieron sus más brillantes versos. Ahora escribió a Hoffmann que tenía horror a toda poesía que se refleje a sí misma y no a Dios. Sin embargo, aún después de su salvación, su tranquilidad no era inconmovible, y le costó todo el brillo de su alma. Se había salvado, pero ya no era poeta.

Este nuevo estilo lírico alcanzó con Eichendorff una de sus cumbres. Este poeta, comprendido erróneamente como un simple, después de dejar atrás las efusivas imitaciones de la canción popular de *Des Knaben Wunderhorn* llegó a tocar cuerdas realmente maravillosas, que Novalis sólo había rozado y Brentano había roto. Él percibió conscientemente la magia de la palabra cantada, y reconoció en ella su varita mágica:

Schlaft ein Lied in allen Dingen,
Die da traumen fort und fort,

Und die Welt hebt an zu singen,
Triffst du nur das Zauberwort.

[Duerme una canción en todas las cosas / que allí sueñan sin cesar, / y el mundo comienza a cantar / si das con la palabra mágica.]

Eichendorff encontró esa palabra mágica, y el mundo le comenzó a cantar acerca de la noche y el sueño, de la nostalgia infinita y la tristeza insondable, del murmullo de los bosques y de una dicha suprema que supera a todo pensamiento porque proviene de los "antiguos dioses", que en las noches rondan por entre los muros encantados. La noche es para él el reino mágico en el cual retorna la unidad original de las cosas:

O wunderbarer Nachtgesang!
Von fern im Land der Ströme Gang,
Leis Schauern in den dunklen Bäumen —
Wirrst die Gedanken mir,
Mein irres Singen hier
Ist wie ein Rufen nur aus Träumen.

[¡Oh, maravilloso canto nocturno! / En la lejanía el curso de los ríos, / el leve estremecimiento de los oscuros árboles. / Me revuelves los pensamientos; / este confuso canto mío / es como cuando uno llama en el sueño.]

Pero también el luminoso mundo meridiano se disuelve con este mago en un sueño intangible. Como ejemplo tenemos la primera canción viajera, *Frische Fahrt* ("Viaje alegre"), en la que el gozo se vuelve fracaso; el fracaso, gozo:

Und das Wirren bunt und bunter
Wird ein magisch wilder Fluss,
In die schöne Welt hinunter
Lockt dich dieses Stromes Gruss.
Und ich mag mich nicht bedenken!
Weit von euch treibt mich der Wind,
Auf dem Strome will ich fahren,
Von dem Glanze selig blind!

[Y la confusión de colores y más colores / se convierte en un río de turbulenta magia, / hacia el bello mundo de abajo / te atrae el saludo de esta corriente. / ¡Y no quiero yo guardarme! / Lejos de vosotros me lleva el viento, / ¡Quiero viajar en el río, / deslumbrado dichosamente por el resplandor!]

Una vez tras otra se entrega a la nostalgia de internarse en este mundo maravilloso de seducción pagana, aunque sabe que con ello perdería la salvación de su alma y caería en manos de la locura, como vemos en *Abend* ("Anochecer"):

Von üppig blühenden Schmerzen
Rauscht eine Wildnis im Grund,
Da spielt wie in wahnsinnigen Scherzen
Das Herz an dem schwindligen Grund.

[De dolores que florecen con exuberancia / susurra una maleza en el abismo; / allí juega, como en bromas dementes, / el corazón junto al abismo vertiginoso.]

La tentación es tan grande, que no puede resistir a ella. Ensalza al poeta como "el corazón del mundo" en *An die Dichter* ("A los poetas"), y mira cantando y estremeciéndose la unidad órfica de belleza y aniquilamiento en *Der Umkehrende* ("El que se vuelve atrás"):

Es wandelt, was wir schauen,
Tag sinkt ins Abendrot,
Die Lust hat eignes Grauen,
Und alles hat den Tod.

[Lo que miramos, pasa / el día se hunde en el crepúsculo, / el placer tiene un espanto propio, / y todo tiene la muerte.]

La genialidad de Eichendorff le impidió perder el conocimiento en este torbellino. Siempre volvió a encontrar el equilibrio entre exaltación y sobriedad que le fue negado a Brentano. Entregándose a la seducción, aparentemente inconsciente, logró salir sano y salvo. También sus canciones son conjuros de un grave peligro. En él existían, como dice uno de sus poemas, "dos camaradas" *(Zwei Gesellen)* que salían en busca de la gran aventura del alma. El juglar insano que había en él se hundía en la tentación, el artista sobrio regresaba de ella sano y salvo y daba gracias al cielo por su salvación.

Was heut müde geht unter,
Hebt sich morgen neugeboren.
Manches bleibt in Nacht verloren —
Hüte dich, bleib wach und munter!

[Lo que hoy se hunde fatigado, / se levanta mañana recién nacido. / Algunas cosas se pierden en la noche.— / ¡Ten cuidado, permanece despierto y activo!]

Las canciones más perfectas de Eichendorff fijan la música del aniquilamiento en sonidos, imágenes, colores y estremecimientos mágicos: *Der alte Garten* ("El viejo jardín"), *Die Lerche* ("La alondra"), *Todeslust* ("Anhelo de morir"), *Der irre Spielmann* ("El juglar loco"). El fluir de los ríos y la peregrinación de las nubes, el murmullo de las fuentes y el grito de las aves de paso lo llevan a un Más Allá en el que "desaparece dichosamente" como cantor, pero ante el cual a menudo retrocede con espanto. Todas aquellas cosas despiertan en él al mismo tiempo anhelo y terror, y sentir nostalgia

por ellas es un pecado. Las sirenas salen a la superficie de las aguas nocturnas, el mundo brilla con un esplendor que confunde los sentidos, los bosques murmuran "con beatitud" o "con espanto", en concordancia con la nostalgia del alma. Todo esto no sólo es una pintura de la tierra natal de Eichendorff, Silesia, como se había creído. Este sonido hechicero es la música del trascender mágico. Quien lea con atención sus poemas y relatos, descubrirá en ellos imágenes que siempre reaparecen —los bosques que murmuran soñolientos, el castillo rutilante, el ciervo que pasta, el viejo jardín cubierto de maleza, el hermoso tiempo pasado, la luminosa lejanía—, con las cuales compone sus creaciones como si empleara un idioma en clave. Son símbolos de la unidad mágica de dicha y terror, vida y muerte, de la "patria detrás de los rojos relámpagos":

Wie bald, wie bald kommt die stille Zeit,
Da ruhe ich auch, und über mir
Rauschet die schöne Waldeinsamkeit,
Und keiner mehr kennt mich auch hier.

[Cuán pronto, cuán pronto viene el silencioso tiempo, / en que yo también descansaré; y sobre mí / murmura la bella soledad del bosque, / y tampoco me conoce ya nadie aquí.]

El Eichendorff que canta oye y comprende el lenguaje de la naturaleza. "Escucha nada más, cómo murmuran abajo el río y los bosques; como si quisieran hablar también con nosotros y no lo pudieran hacer adecuadamente", dice la amorosa Gabriela en *El castillo Durande*. Los ríos y los bosques nocturnos hablan "confusamente" porque desde la caída de los dioses antiguos ya nadie comprende su lenguaje, y el poeta piadoso ni siquiera debe oírlo. Pero Eichendorff se atreve no obstante a contestarlo, sin entregarle su alma. "Creedme, un poeta honrado puede atreverse a mucho", dice en la novela llamada *La imagen de mármol*, "pues el arte sin orgullo ni pecado puede conjurar y someter a los desenfrenados espíritus de la tierra que emergen de la profundidad y tratan de apresarnos".

Su novela de juventud *Ahnung und Gegenwart* ("Presentimiento y presencia") nos relata las oscilaciones entre pérdida y encuentro de sí mismo que tuvo que soportar al someterse a ese proceso. Esta novela enfrenta entre sí a diversas formas del ser poético. El esplendor más claro rodea a Leontin el seductor, un retrato de Brentano. Leontin lleva una vida de aventurero en los bosques, en "la romántica edad dorada del antiguo vagabundeo libre, cuando todo el ancho y hermoso mundo era nuestro coto de placer y el verde bosque nuestro hogar y castillo". Para Leontin, libertad significa una vida que transcurre en las cimas de la alegría embriagante. "Ahí donde está un entusiasta es la cumbre de la tierra." Las canciones que improvisa deben traer

por la fuerza todo el gozo de este mundo. En una ocasión, de pie en la proa de una barca azotada por las olas, quiere seducir en medio de la tormenta a la joven y bella dueña de un castillo, por medio de estrofas de encantamiento:

Es schiffen die Gedanken
Fern wie auf weitem Meer,
Wie auch die Wogen schwanken;
Die Segel schwellen mehr.

Herr Gott, es wacht dein Wille!
Wie Tag und Lust verwehn,
Mein Herz wird mir so stille
Und wird nicht untergehn.

[Los pensamientos navegan / lejos, como en el ancho mar, / por más que se mezan las olas; / las velas se hinchan más. / ¡Vela tu voluntad, Dios mío! / Al esfumarse el día y el placer, / mi corazón se vuelve tan silencioso / y no se perderá.]

En medio del éxtasis se levanta el pavor, y éste es el que da a la voz de Eichendorff su timbre peculiar. El Conde Federico rompe los lazos de esta vida de artista demoniaca y rechaza violentamente a la seductora Romana: "Existe algo más sólido y más grande que el hombre pequeño en su orgullo, algo que la agudeza no comprende y el entusiasmo no inventa y hace, ese entusiasmo que, cuando se ha vuelto apóstata, destruye y devora como el fuego todo lo que lo rodea; con una insolente, caprichosa y salvaje arbitrariedad, hasta que finalmente se consume a sí mismo sobre los escombros. ¡Usted no cree en Dios!" Ante este nombre sagrado se hunde la magia voluptuosa como un artificio infernal.

La lírica órfica es el logro mayor del Romanticismo alemán. También sus novelas y narraciones están sentidas casi sin excepción de un modo órfico-lírico. Ese romanticismo también trató de revivir el teatro mágico, pero las comedias de Tieck y Arnim, los dramas de horror fabricados por los "dramaturgos del destino" *(Schicksalsdramatiker)* no pasaron de ser meros experimentos. Las tragedias del destino ponían a sus personajes en un mundo cargado palpablemente de magia, suponiendo como embrujadas a cosas muy definidas: un cuchillo, una fecha del calendario, un paisaje. Los dos grandes dramaturgos románticos se sentían demoniacos ellos mismos y, por lo tanto, no requerían semejante aparato. Sobre todo en Heinrich von Kleist estalla la tragedia demoniaca shakespeariana con tanta violencia, que toda la teoría palideció y nadie pudo darse cuenta de lo que aquí se realizaba. Kleist no creó fragmentos como Novalis, no podía distanciarse de su exaltación como Brentano y Eichendorff. Para él no existía salvación de la maldición, pero del goce y el terror de su alma surgieron obras perfectas como el *Anfitrión*, la *Pentesilea*, *Miguel Kohlhaas* y el *Cántaro roto*. No presentía tímidamente la caída en la oscuridad, sino que se dirigió hacia ella con los ojos abiertos. Su

suicidio en compañía de su amada a orillas del Wannsee y las cartas llenas de júbilo por la muerte, escritas en su última noche, son el punto culminante del éxtasis romántico. Aquí levanta la tragedia su cabeza de gorgona que hace desaparecer el transcurso histórico del tiempo. En ella triunfan los anhelos de aniquilamiento que la canción mágica conjuraba. Engendra imágenes y personajes de un esplendor imponente y los lanza junto con su poeta al fondo de la noche, en donde reposan los enigmas insolubles de la existencia. Es un juego que no conoce el Bien o el Mal, no tiene signo nacional, sino sólo el de la personalidad que no encuentra su lugar adecuado, que se entrega incondicionalmente a la magia de las pasiones, y el signo del lenguaje irrepetible que de aquí nace.

También Grillparzer es un extático que vive en ciclos de exceso y sobriedad. Sin embargo, el vienés se dejaba dominar con más facilidad por la excitación psíquica que el prusiano Kleist, duro y encerrado convulsivamente en sí mismo. Grillparzer dejó en su autobiografía, sus cartas y diarios un comentario a sus obras poéticas que en su desnuda demonía no tiene rival en las letras alemanas. En él, lo sensible y lo suprasensible se enlazan de una manera tan inextricable como la de los chamanes. El tema principal de su arte es la revelación voluptuosa de lo más íntimo. "Soy de naturaleza elegiaca. A partir del instante en que ya no me gusta lamentarme delante del público, tampoco me satisface hacer poesía para él." Todas sus obras lo presentan a él mismo, y son tan egocéntricas que bien podía decir de sí mismo que durante toda su vida fue un soñador. El único tema de su obra es el abismo que lleva en su interior. El epílogo al *Goldenes Vliess* ("El vellocino de oro") lo dice con sus propias palabras:

Von wo der Mensch beginnt, womit er endet
Und was für Mächte in der Brust verbirgt,
Und was für Mächte seine Brust ihm bergen,
Das ist der Inhalt unsers ernsten Spiels.

[En donde el hombre comienza, con lo que acaba, / y cuáles poderes esconde en el pecho, / y cuáles poderes le protegen el pecho, / ése es el contenido de nuestro grave juego.]

Los diarios nos permiten vislumbrar las condiciones psíquicas en las que cristalizan las obras de Grillparzer. Las concebía y las apuntaba como inspiraciones en medio de una excitación febril, a menudo en el término de algunos días o semanas. El poema *Der Genesene* ("El restablecido") describe la felicidad embriagadora que inundaba en esos momentos al poeta:

Wie ist all mein Innres offen!
Wie verdoppelt jeder Sinn!
Nachbild hat das Bild getroffen,
Jeder Augenblick Gewinn!

Was ich lese, seh ich stehen,
Was ich höre, wird ein Bild;
Was ich spreche, wird geschehen,
Was ich wünsche, wird erfüllt.

[¡Cómo se ha abierto todo mi interior! / ¡Cómo se ha duplicado cada sentido! / El retrato ha igualado a la imagen, / ¡Cada instante es ganancia! / Lo que leo, lo veo fijo, / lo que escucho, se vuelve imagen; / lo que digo, sucederá, / lo que deseo, se cumplirá.]

Este alucinado proceso creativo se refleja con más nitidez en el drama *Der Traum, ein Leben* ("El sueño es vida"). Aquí, toda una vida de héroe se halla comprimida en un sueño placentero que se torna repentinamente una pesadilla y acaba con la liberación del despertar. Como una pura acción fantástica, esta obra es la clave para el arte de Grillparzer, como representación de una tentación demoniaca es la clave de su alma.

El éxtasis creativo se interrumpía por lapsos de relajamiento en los que Grillparzer perdía toda la fe en sí mismo. En esas épocas se espantaba como el Schoppe de Jean Paul ante su encierro en el Yo, que sólo lo dejaba crear continuamente imágenes reflejadas, y entonces retrocedía horrorizado ante sí mismo, como en los versos compuestos en honor de Paganini:

Du wärst ein Mörder nicht? Selbstmörder du!
Was öffnest du des Busens stilles Haus
Und stößt sie aus, die unverhüllte Seele,
Und stellst sie hin, den Gaffern eine Lust?
Fährst mit dem Dolch nach ihr und triffst;
Und weinst und klagst darob
Und zählst mit Tränen ihre blutgen Tropfen?
Dann aber höhnst du sie und dich,
Aufjubelnd laut in gellendem Gelächter.
Du wärst kein Mörder? Frevler du am Ich!
Des eignen Leibs, der eignen Seele Mörder;
Und auch der meine — doch ich weich dir aus!

[¿Que no eres asesino? ¡Suicida tú! / ¿Por qué abres la silenciosa casa del pecho, / y expulsas al alma descubierta, / y la presentas para diversión de los mirones? / Levantas el puñal contra ella y la hieres; / y lloras y te lamentas de ello, / cuentas con lágrimas sus gotas de sangre. / Pero luego te ríes de ella y de ti, / regocijándote en voz alta con estridente risa. / ¿Que no eres asesino? ¡Pecador contra el Yo! / ¡Asesino del propio cuerpo, del alma propia; / y también de mí — pero yo te huyo!]

Grillparzer daba esta puñalada contra el propio Yo desnudo en todas sus tragedias, cuando finalmente entregaba su retrato a la destrucción. No podía ver ninguna de sus obras en el escenario sin asustarse ante sí mismo. En la primera representación de la *Ahnfrau* ("La abuela"), sentía como si tuviese ante sí la encarnación de una pesadilla, y sufría indecibilemente bajo "una sensa-

ción indescriptiblemente asquerosa", que en su diario trata de explicarse como sigue:

> Creo que si me presentaran inesperadamente mi propia imagen en tamaño natural, modelada en cera, pintada con realismo, pero con toda su rigidez mortal, mi sentimiento se parecería mucho a aquella sensación ...Además, la representación de mi obra también ofendió mi pudor, evidentemente. Oigo en mi una voz que dice que es igual de indecoroso mostrar desnudo lo interior como lo exterior.

Aquí tenemos el mismo horror ante sí mismo que Goethe experimentó después del *Werther*. El que Grillparzer finalmente rompiera por completo con el teatro fue la última consecuencia de esto, aunque él echara la culpa a los vieneses. Sólo conocía cumbres y abismos. El arte era para él un medio de calmar su incurable dolor existencial. Haciendo poesía se elevaba a la omnipotencia mágica del placer por su propia persona, pero eso sólo le era posible en la tragedia. Tenía que pagarlo con las torturas de la sobriedad subsecuente, el atroz sufrimiento por su impotencia que lo paralizaba una vez tras otra durante largos períodos, y finalmente con la extinción de su don poético, que ya lo había inquietado siendo aún muy joven. Hasta en sus años más felices había experimentado ya varias veces lo que significa estar muerto en vida.

Ich war ein Dichter,
Jetzt bin ich keiner;
Der Kopf auf meinen Schultern
Ist nicht mehr meiner.

[Yo era un poeta, / ahora no lo soy; / la cabeza sobre mis hombros / ya no es mía.]

Los personajes, escenas y sucesos de los dramas de Grillparzer reproducen este ciclo de su alma desmesuradamente agitada. La predilección por los temas mágicos también se explica en su caso por el origen mágico de sus creaciones. En lo exterior, esa predilección se relaciona con el gusto por el barroco aparato mágico que animaba al teatro de barriada vienés, que aún llevaba en la sangre nuestro poeta y que explica por qué hasta sus obras más serias tienen rasgos de ingenua teatralidad. Con él se muestra convencido de que el teatro tiene un parentesco con la magia. Su obra principal, *El vellocino de oro,* revela esta relación con la mayor profundidad. Su Medea —también ella un autorretrato— es una hechicera de primitiva grandiosidad, sólo comparable con la Pentesilea de Kleist. También encarna como ésta el mortal embrujo del amor, y no abandona la magia negra como el Fausto de Goethe, sino que arrastra todo en el desastre de su derrota. El mismo poder oscuro y magnífico eleva y hunde al rey Ottokar, a la sacerdotisa Hero y a la adivina Libussa. Todavía en la *Judía de Toledo* se enciende este poder,

excitante y paralizador como un tóxico, exacerbando todo el placer y el dolor de la sensualidad con belleza onírica.

Todos los románticos son hechizados. Schiller dijo de Jean Paul que era "tan extraño como alguien que hubiese caído de la luna". En esta forma encantada hacían poesía todos los grandes de esta generación. El estilo extático que crearon enriqueció la poesía alemana con temas y medios expresivos inauditos. Despertaron el sentido de lo inconsciente, y con ello también el sentido de los valores mágicos del lenguaje, de la profundidad demoniaca de las imágenes. El ideal clásico de la figura monumental fue remplazado por el ideal romántico de la imaginación que vibra sin límites, del juego interminable de los sonidos y los ritmos. Se exploraron los estados psíquicos anormales, las esferas de lo onírico, lo fantástico, orgiástico y grotesco, en una forma que la época de Rousseau ni siquiera habría soñado. Este arte presentaba la misma dificultad que la de Goethe para compaginarse con la responsabilidad pública del poeta, puesto que no era más que la revelación del alma. No podía ni quería ser otra cosa que el canto conjurador del hombre en la oscuridad de nuestro mundo. Esta existencia vuelta hacia sí misma era la dicha y la enfermedad de los poetas románticos. El miedo a la soledad engendraba el espectro del doble, corporización de todo el peligro que encerraba el éxtasis, como aparece en la obra de Jean Paul, Kleist, Hoffmann, Mörike y Grillparzer. El rompimiento entre imaginación y realidad no era todavía para ellos algo natural, sino una herida mortal. También los artistas geniales ostentaban ahora un rasgo patológico, sobre todo si se valían de drogas artificiales para caer en trance. Unos se embriagaban con música, otros con la mística o con la magia verbal, como lo hizo Brentano en los cientos de asonancias de sus *Romanzas del Rosario*. En la *Pentesilea* aparece el frenesí erótico sangriento, en Hoffmann el satanismo y la locura. Los pintores y poetas nazarenos creían poder escapar al peligro efectuando una separación rigurosa entre arte impío y arte piadoso. Pero con eso sólo se negaron ellos mismos el manantial del espíritu romántico y se condenaron a ser meros imitadores. Para ellos es especialmente certera la afirmación de Bachofen: "Todo el ajetreo con misterios pertenece a la actitud enfermiza de los períodos tardíos. La época de grandes creaciones en el arte y en la poesía no tolera que el espíritu humano se pasee placenteramente en los jardines encantados del Más Allá."

Hoffmann representa la ambigüedad del romanticismo. Siendo empleado del gobierno, soñaba con la vocación del músico y realizó este sueño en poco tiempo como en un arranque de locura, sufrió el fracaso y desde entonces vivió sus anhelos y sus temores con doble personalidad, como juez y como poeta. Se dedicaba a la poesía en las noches produciendo sus narraciones que, en parte, no son más que mamarrachos y, en parte, son verdaderamente geniales. También él concebía el arte como un legado demoniaco de la naturaleza,

"un anhelo, que proviene de lo más íntimo, de producir aquellos sonidos que la naturaleza hace resonar de mil modos en todas las criaturas". Este elíxir le proporcionaba sus borracheras poéticas. El monje Medardo, quien prueba el vino del tentador infernal en *Los elíxires del diablo*, no es otro que el mismo Hoffmann. Medardo arde en anhelos de verse idolatrado; este anhelo lo hace convertirse en el famoso predicador que provoca en toda la ciudad una exaltación religiosa. "A veces sentía como si la chispa incandescente del entusiasmo divino irradiase por todo mi interior; ya no pensaba en el manuscrito, sino que me entregaba por completo a la inspiración del momento. Sentía cómo la sangre hervía y chisporroteaba en todas mis venas; oía a mi propia voz retumbar en la bóveda; veía mi cabeza erguida, mis brazos extendidos, como si estuviesen envueltos en una aureola de entusiasmo." El líquido que bebió de la botella en la cámara de reliquias convierte sus palabras en una corriente de fuego. Pero la princesa incorruptible le dice:

La orgullosa ostentación de tu discurso, tu evidente esfuerzo por decir el mayor número de cosas sorprendentes y brillantes me han demostrado que no tratas de educar a la congregación y conducirla a meditaciones piadosas, sino que sólo buscas el aplauso, la despreciable admiración de la multitud que piensa en cosas mundanas. Has fingido sentimientos que no tenías en el alma, y hasta has fabricado gestos y ademanes de manifiesta artificiosidad, como un actor vanidoso, todo por tu amor al aplauso miserable. El espíritu del engaño se ha apoderado de ti y te perderá si no te arrepientes y renuncias al pecado.

Sobre este encantamiento se basa el arte de Hoffmann. Sabe por propia experiencia que existe un abuso satánico del éxtasis, que existe un tipo de artista maligno. También coloca a su adorada música en la demoniaca media luz entre lo divino y lo infernal. El Brentano converso le escribió: "Conozco este placer, pero estoy convencido profundamente de que el charlatán, aunque saque los dones más preciosos de la copa mágica, no piensa seriamente en hacer un regalo; le produce placer matar al hambriento a golpes de maná." Esta objeción sólo vale para las obras horroríficas que Hoffmann escribió por dinero, no para las piezas maestras en que él mismo busca desesperadamente una salida para escapar de sus visiones nocturnas. La misma gravedad reviste para Hoffmann su concepción mágica del mundo, que extrajo de la teosofía de Jakob Böhme y la Cábala y obedeció en todos los aspectos de su vida. El mundo es para él un escenario de una lucha eterna entre demonios buenos y malos. Se veía a sí mismo comprometido en esta lucha, y debía por lo tanto desarrollar en su alma las fuerzas salvadoras de la magia blanca, para no sucumbir ante las fuerzas de las tinieblas. La salvación es para él todo aquello que capacita al alma para elevarse hacia el cielo, especialmente el amor y el arte. Por el contrario, ve el encantamiento infernal en todo aquello que impide esa elevación: en la razón calculadora, en el abuso de las

cosas para fines utilitarios, en la brutal ignorancia del pensamiento realista al cual han vendido su alma los filisteos y los científicos, los "locos mercachifles al por menor de la naturaleza". Estos miopes malignos ponen toda clase de trampas a los iluminados, pero éstos, a pesar de los tropiezos, siguen imperturbablemente la voz del reino de los espíritus una vez que han podido contemplar la beatífica belleza de este país. Tienen conocimiento de la Fuente de Urdar, de Atlántida, de Djinntán, de la mirada plateada del ser absoluto que reciben en medio de su exaltación. Los hombres comunes y corrientes los toman por locos, pero para ellos se desgarra el velo del engaño que cubre las cosas, y abandonan mágicamente transformados el mundo de los necios. Lo que Novalis presiente juguetonamente y Eichendorff con estremecimientos se ha vuelto con Hoffmann realidad fantástica y un sistema poético consecuente. No siempre escapa al peligro de producir extrañas fanfarronadas o engaños mágicos; no obstante, sus obras maestras son plasmaciones geniales de éxtasis auténticos.

Toda la grandiosidad y el peligro del romanticismo se reunió finalmente en el callado Eduard Mörike, quien en su juventud se atrevió a avanzar hasta el último borde del abismo y retrocedió con el alma quebrantada, para llorar durante toda su vida la pérdida de lo que allá abajo había vislumbrado. Era el genio del ensimismamiento soñador, y desde sus días de infancia nunca pudo olvidar la mirada que había echado al reino de los espíritus luminosos y oscuros. En *El pintor Nolten* (*Maler Nolten*) relata lo siguiente:

> Los niños de poca edad oían con agrado, al anochecer, mis cuentos acerca de los espíritus serviciales que estaban siempre a mi disposición para ayudar y asustar. En estas ocasiones les permitía ver en un cancel de madera los agujeros producidos por dos nudos, detrás de los cuales decía yo que estaban encerrados esos ligeros seres; uno de ellos, ante el cual había clavado yo un trapito negro, guardaba los espíritus malos, el otro (que en realidad no era agujero, pues el nudo aún estaba encajado en la madera) guardaba los buenos; ahora bien, cuando el sol brillaba a ciertas horas detrás de este cancel, el nudo se iluminaba con el más bello color púrpura, como fuego; a través de esta entrada, mientras el nudo brillaba con esa incandescente transparencia, podían entrar y salir las etéreas criaturas con la mayor facilidad...

Los poemas más bellos de Mörike aún tienen como escenario este soñado reino de los espíritus. Muchos de ellos —las Canciones de Peregrina, el *Jinete del fuego* (*Feuerreiter*), la *Visita en Urach* (*Besuch in Urach*), *A medianoche* (*Um Mitternacht*)— fueron concebidos con una mirada temerosa hacia los demonios malignos. Los magníficos versos tardíos de *Erinna an Sappho* son el testimonio de que lo persiguieron hasta su muerte, con todo y que les había sacrificado a su autorretrato Nolten. Todas las cosas grandes que logró Mörike provienen de las conmociones inolvidables de su infancia. Las cuidaba como su tesoro más precioso. El desdoblamiento de su Yo en sueño y realidad se convirtió en una enfermedad incurable. Como un hombre

enfermizo, y finalmente enfermo y empobrecido, vagaba como "el más triste de los vagabundos" de casa en casa, de ciudad en ciudad, durante décadas de un "destierro" que es la contrapartida mágica de los cuarenta años de locura vidente que tuvo que sufrir Hölderlin.

El origen chamanista del romanticismo se mostró una vez más en Bettina, la hermana de Brentano. La entrega incondicional al sentimiento es esencialmente femenina. Bettina se atrevió despreocupadamente a ser aquello que la mala conciencia impedía ser a su hermano: un niño mentiroso genial. Bettina no conoce otra ley interior que los desenfrenados centelleos e invenciones de su imaginación enamorada de sí misma. Se pone a contar cuentos interminables y se interna en la maraña feérica de sus inspiraciones. Los personajes y sucesos de su vida sólo son pretextos para sus charlas impulsivas. En su correspondencia semiverídica, Bettina llegó a tejer alrededor del mismo Goethe una leyenda fabulosa y lo glorificó como mago, lo mismo que hizo con Beethoven. Aquí retornó el romanticismo a la candidez que tanto había extrañado, y ahora se vio que la magia sin lo trágico no es poesía. A pesar de su exuberancia genial, las efusiones de Bettina son ilegibles y producen tedio al poco rato. "Sin embargo, nosotros en nuestro lenguaje —dice Eichendorff hablando de ella— quisiéramos llamar lo *demoniaco* sin más ni más a esta tentadora música de la naturaleza, esta danza frenética del sujeto embriagado por la libertad, que un hada increíblemente generosa otorgó tanto a Clemens como a Bettina, cuando aún dormían en su cuna."

La decadencia del romanticismo comenzó en el instante en que los charlatanes tuvieron acceso a sus jardines encantados, cuando olvidó su tragedia inherente y traspuso los límites de la pura interioridad. Hasta para los más grandes era peligroso el regodeo con el egocentrismo creativo, pues minaba el poder de plasmación. Pero ya desde el comienzo se inmiscuyeron en el juego estetas frívolos como Tieck y Friedrich Schlegel, diletantes como Loeben y Runge, adeptos de la magia negra como Werner, quienes falsificaron el aspecto de este movimiento. Mucho antes que Heinrich Heine disolviese la magia romántica en burlas y sarcasmos, ya estaba carcomida por dentro. En el fondo, ya era una falsificación fatal el paso hacia la política que había dado bajo la presión de la desgracia nacional. Se le encomendó la producción del elixir que debía resucitar las energías nacionales y se convirtió en un poder público, en una veta realmente inagotable de ilusiones y frases hechas patrióticas. ¿Cómo habría podido comprender la gran mayoría el sentido sublime y peligroso de esta brujería? Quien tratara de popularizarla tenía que desfigurarla, y de todo eso sólo podía surgir el diletantismo y el oscurantismo. Esto sucedió cuando Alemania se derrumbó bajo Napoleón y la nueva literatura se convirtió en vehículo para el rearme militar y espiritual. La nostalgia de lo maravilloso apuntó ahora hacia fines políticos, y los simpatizantes ortodoxos tuvieron ahora la palabra. A la exaltación política se unió la reli-

giosa, un sectarismo místico y mágico en todas las artes y ciencias, un coqueteo afeminado con lo misterioso. Hasta los poetas de almanaque provincianos manipulaban ahora objetos esotéricos y ya no podían imaginar otro arte que no fuera el suprasensible. Ya Eichendorff se quejaba de que se hubiese enturbiado el manantial del romanticismo y se hubiese destruido su futuro. Aparecieron los voceros del levantamiento nacional, los apóstoles de una nueva mística, los que adulteraban e hinchaban las visiones órficas, los que convirtieron al movimiento romántico en un destino fatal.[16]

Teniendo esta decadencia ante la vista, Bachofen escribió su descripción de la religión dionisiaca. En el otoño del romanticismo alemán se repitió la degeneración del pitagorismo hacia el sectarismo dionisiaco de la tardía Antigüedad:

Baco es sobre todo un dios de las mujeres. Ninguno arrastró al sexo femenino con violencia tan irresistible como él, ninguno llevó a tales alturas el orgiasmo del que es capaz ese sexo, ninguno encontró en él un seguidor tan entusiasta como el fructificador de toda la vida, rodeado de la opulenta suavidad de una doble naturaleza, el sensual Eros de toda la creación. Por medio de una unión irreductible de los dos poderes más grandes, la excitación religiosa y el anhelo sensual, provoca en ellas una locura cuya exaltación entusiasta parece dejar muy atrás los límites de la humanidad. Esta vida femenil consagrada por completo a Afrodita no se basa en la represión del sensualismo, sino en su fomentación, y es ella quien imprimió su sello a toda la civilización de la Antigüedad y le inoculó el germen de una incurable podredumbre progresiva... Por ningún lado encontramos ya quietud estatuaria, todo es movimiento, bacanales por mar y tierra, desfiles, pompas, cortejos triunfales, huidas y persecuciones, bromas y juegos, danzas y libaciones, competencias y luchas, adiestramiento de la agilidad física, orgia de entusiasmo que rara vez adquiere la sobriedad necesaria para escenas más tranquilas de placeres menos violentos. El exceso es la regla de la vida báquica. El exceso de dones naturales, el exceso en el disfrute de esos dones, el exceso en el ejercicio de todos los sentidos, la fuerza sobrehumana del placer; tal es la felicidad con la cual Dionisos trata de elevar a la humanidad por encima de su sentimiento de debilidad y miseria. Un dios de la mentira y el engaño que a través del furor de la sensualidad sólo engendra el furor de la desesperación. El pensamiento y el sufrimiento de la muerte adquiere gracias a Dionisos el mismo aumento que el pensamiento de la felicidad y el placer de la existencia.

16 Grillparzer escribió lo siguiente sobre la "deificación del dilettantismo efectuada por Novalis", en 1828: "Es precisamente la desgracia de esta nación el que los alemanes adjudiquen tanto valor a estos sueños vacilantes, a esta capacidad intuitiva que carece de imágenes y conceptos. Es la causa de que se entreguen con tanta fruición a cualquier *error*, con tal de que parezca ofrecer un punto de apoyo para ese tejido flotante y confuso. Ese es el motivo por el cual toda la nación cambia de golpe, cada diez años, su profesión de fe espiritual y los ídolos del día de ayer (Schelling) vagan ahora como las sombras de los difuntos. ¡Esto no es viril y es degradante! Creen que todo esto es una característica exclusiva de su nación, pero otros pueblos también conocen estos trances, con la diferencia de que entre ellos los muchachos sí se convierten en hombres. No habló aquí como uno que desconoce este estado de ensueño apático, puesto que es el mío. Sin embargo, reconozco cuando menos que hay que esforzarse por salir de él, si quiere uno realizar algo. Los monjes y los ermitaños podrán entonar *Himnos a la noche*; ¡para los hombres activos se hizo la luz!"

El romanticismo europeo

La actitud romántica cundió por toda Europa. Como reacción al desencantamiento de la existencia ya se había preparado por todas partes. La poesía y la música alemana habían encontrado para ella un lenguaje que todos los países comprendían y desarrollaban inmediatamente. En Inglaterra se recordaba ahora nuevamente la distinción neoplatónica entre la creatividad del genio y el engañoso juego imaginativo del artista. Invocando esta distinción, Wordsworth y Coleridge crearon en su juventud una apartada lírica de ensueño que buscaba la concordancia extática entre el Yo y el universo. El *Kubla Khan* de Coleridge es el apunte fragmentario de un sueño bajo los efectos del opio, el resultado de una exaltada deificación del Yo producida artificialmente y acompañada por la eliminación mágica del mundo exterior: un preámbulo a nuevas formas del crear literario. Con su *Endymion*, Keats tomó el camino de la interiorización y autorredención mágica, en forma parecida a la de Novalis. En este camino se apoderó de él el temor del aniquilamiento en la trascendencia y el sentido de culpa, de los cuales se libró el soñador alemán gracias a su infantil fe mágica. Con Byron, el "lord extravagante", el mundo presenció el primer charlatán chamanístico de talla europea, a cuya fascinación sucumbió hasta Goethe. El joven Carlyle halló expresada en el *Werther* y en el *Fausto* la desesperación nihilista que amenazaba con destruirlo a él mismo, y reconoció en el *Wilhelm Meister* el ancla salvadora para una época que se veía arrastrada al vacío. Pero Rosserti volvió a predicar el evangelio de la gracia divina del éxtasis. Para él, la concepción inconsciente era absolutamente todo en el arte. Le podía suceder que en la escalera de Notre Dame el doblar de las campanas lo subyugara de tal manera que en ese instante concibiera como en sueños un soneto, que luego olvidaba y no lo apuntaba hasta más tarde. El huracán de sus inspiraciones amenazaba con aniquilarlo y duraba a menudo varias semanas, dejándolo mortalmente exhausto. Como Byron, Shelley, Novalis y Werner, también Rossetti jugaba con la idea de renovar el caudillaje mágico del poeta, y esta idea fue uno de los impulsos que lo llevaron a fundar la fraternidad artística de los prerrafaelitas.

Francia, la otra patria del racionalismo, también se entregó al romanticismo, con resultados más duraderos. Mientras éste se aburguesaba en el Norte y la "Joven Alemania" (*das Junge Deutschland*) por ironía del destino declaraba la guerra a todo el ensueño romántico, apoyada en el realismo francés, en Francia comenzó a florecer un arte que se convirtió en la segunda cumbre del movimiento. A fines del siglo XIX ya no es Alemania sino Francia la tierra del arte mágico: por sus poetas, desde Victor Hugo hasta Baudelaire, Verlaine, Mallarmé y Apollinaire; por sus músicos, desde Berlioz hasta Ravel y Debussy; por sus pintores, desde Delacroix hasta los impresio-

nistas. El sensualismo francés cayó en manos de lo demoniaco del romanticismo alemán, y el resultado fue un aumento imprevisible del estilo mágico hacia lo exuberante y diabólico: la *décadence* romántica que proporciona al arte francés hasta el día de hoy sus mejores fuerzas.

Ya en Chateaubriand el romanticismo francés se presenta como una tendencia hacia el lenguaje orgiástico. En su *Génie du christianisme*, no vacila en confundir la poesía y la religión, como Novalis y Schleiermacher. Ensalza el catolicismo como la cumbre de la poesía y lo glorifica, igual que Görres, en una prosa de irresistible retórica que oculta el fundamento dilettante de su opinión bajo un torrente de seductoras metáforas. También Lamartine, Vigny y Musset agotan todas las posibilidades de aturdirse voluptuosamente con el verso, y creen ganarse de esta manera el acceso como psicagogos al Reino de las Madres. Esta actitud exaltada caracteriza a todos los románticos franceses, tanto a Balzac como a Delacroix y Berlioz. ¡Cuán silencioso, puro y verdadero parece junto a su exceso el lenguaje órfico de Goethe! En París también se veía en el poeta del *Fausto* más bien la víctima que el vencedor de los demonios. Aquí, los alemanes más admirados eran Hoffmann el hechicero, y el Heine rodeado de su brillantez mágica. En París también Heine comprendió lo seductor y lo narcótico del arte romántico, y se dedicó por medio de charlatanerías consumadas a hipnotizar al mundo con su persona. Esta obra maestra de supercherías tuvo un éxito completo. La mezcla de cinismo y compasión sentimental consigo mismo, que Byron ya había puesto a prueba en gran escala, encontró con Heine un nuevo e irresistible florecimiento. La época pedía estos talentos de doble filo; sólo podía satisfacer en una forma excitante sus podridos instintos metafísicos por medio de lo sensacional. Desde el tiempo en que se trasladó a París, Heine comprendió que el romanticismo era una ilusión decadente, pero era lo suficientemente alemán para seguir amándolo. De aquí proviene la cadencia singular de su lenguaje. Se le tomaba y se le toma aún por un poeta inspirado, cuando no es más que un nigromante literario de un extremado refinamiento. La literatura se convirtió ahora en la palestra de personajes que en otras épocas hubieran dedicado sus habilidades a conjurar espíritus, hacer oro o decir la buenaventura. En la música demonizada sucedía lo mismo; produjo con Paganini, Liszt, Berlioz y Wagner la forma más cautivadora de la magia artística moderna, la estirpe de los idolatrados virtuosos y directores de orquesta. Cuando los "reyes fabulosos" de la poesía romántica abdicaron uno tras otro, los hechiceros de la batuta, del periodismo, del teatro y de todas las artes de reproducción tomaron el lugar de preferencia que siguen ocupando hasta nuestros días.

Al lado de Balzac, quien representaba con más fuerza el nuevo espíritu en la literatura era el joven Victor Hugo. Adoptó la idea del caudillaje mágico del poeta con una retórica como nunca se había presenciado. Para poder

comprender su empuje enorme, hay que tener en mientes el papel público, inimaginable en Alemania, que comenzó a desempeñar cuando era un autor joven y luego mantuvo durante sesenta años. Lo alumbraba el brillo de dos revoluciones, dos imperios franceses y tres reinados, la potencia del nacionalismo y socialismo modernos, la fe progresista de la era burguesa que junto con él alcanzó su cenit. En 1848 presentó su candidatura para presidente de la República, pero sin éxito; se pasó al bando de Luis Napoleón y, después del golpe de Estado de éste, se dedicó como desterrado voluntario a la ruidosa oposición contra el dictador, que terminó veinte años después con su retorno triunfal a París: éste fue el marco exterior en el que absolvió su carrera. Su enorme orgullo provenía interiormente de su fe en la magia de la palabra poética, que pasó por una consagración superior a causa de una experiencia de índole religiosa. Esta experiencia fue el dolor por la muerte de su adorada hija, que se ahogó en el Sena pocos días después de su casamiento. Desde entonces, Hugo se internó como Novalis y Hölderlin en una fe mística que creía en la indestructible unión psíquica con la muerta. Pero el paso a través del muro que separa la vida y la muerte degeneró en una farsa grandiosa. Hugo se entregó al espiritismo. Durante su destierro en la isla de Jersey entraba noche tras noche en comunicación con el Más Allá y tomaba nota de sus revelaciones en los protocolos (publicados apenas en 1923) de sus conversaciones con los muertos. Estos escritos son un conmovedor documento de la época. Los héroes de la Antigüedad que platican con este espiritista hablan todos su lenguaje bombástico, son engendros de su desmesurada imaginación. La *communication avec l'infini* dio a su lenguaje el vertiginoso impulso que lo convierte en un espectáculo memorable.

Las grandes obras del desterrado, sobre todo los *Châtiments*, la *Légende des siècles* y la novela *Los miserables*, surgieron de estas repetidas visitas nocturnas al mundo inferior. Como un elegido visionario, Hugo echa una mirada en todas estas obras a través de todos los reinos de la naturaleza y la historia universal. Se le revelan los secretos del mundo animal, vegetal y mineral, los siglos pasan como nubes ante su mirada, los grandes hombres de las culturas desaparecidas se presentan palpablemente ante él, como ante el bardo Taliesin. Puede disponer de ellos a su antojo, puesto que en el fondo son él mismo. Lo que ensalza como un canto extático sólo es un metáfora para el hervor de su espíritu demiurgo, que en desafío a los dioses lanza de su propio interior un universo entero. En la *Leyenda de los siglos* cuenta una vez, (*Le satyre*) cómo un sátiro sube al olimpo y entona ante los dioses palidecientes su canción acusadora de la tierra: bajo el poder de su canto se agranda hasta convertirse en un ser enorme cuyos cabellos son bosques, en cuyos flancos fluyen ríos, entre cuyos dedos pululan pueblos errantes; los animales atraídos por su lira vagan por todo su cuerpo, en el que rigen al mismo tiempo todas las estaciones del año, en su boca abierta las águilas trazan sus círculos, en su pecho

hay estrellas. Es Orfeo, convertido en espíritu de la tierra. También es un autorretrato de este extático. En versos de belleza delirante celebra al poeta como el agente de todas las revelaciones que han orientado a la humanidad, como el mago que como un ser consagrado camina delante de su pueblo. El ciclo de poemas *Les mages*, en las *Contemplations*, traza en imágenes de gigantesca amplitud un aspecto de la historia universal parecido a los *Künstler* ("Los artistas") de Schiller, pero esta vez con una iluminación mágica: los genios son los verdaderos sacerdotes del género humano sumido en el ensueño, provistos de la antorcha de Prometeo van extáticamente a la vanguardia a través de la noche milenaria.

Le poète s'adosse à l'arche.
David chante et voit Dieu de près;
Hésiode médite et marche,
Grand prêtre faune des forêts;
Moïse, immense créature,
Etend ses mains sur la nature;
Manès parle au gouffre puni,
Ecoute des astres sans nombre —
Génie! ô tiare de l'hombre!
Pontificat de l'infini!

Aquí habla la megalomanía del siglo XIX. Esta corriente rebasada de palabras e imágenes ya no nos conmueve, pues lleva en la frente el signo de un grandioso engaño de sí mismo. Es pura poesía de chamanes. Hugo describe una vez tras otra la creación genial, con más exactitud de la que él mismo se imagina, como un "acto mágico". Es incapaz de distinguir entre su extasis demoniaco y la inspiración divina, y siendo un mago embriagado se cree un elegido místico. Sus obras poéticas las atribuye a un poder superior que obra a través de él, y no quiere ser responsable de ellas por haberlas concebido en sus transportes ocultistas. Pero todo eso son frases engañosas de un espíritu cuyo meollo es racionalista y ateo. En sus rapsodias que ciñen a todo el universo alaba a los profetas bíblicos junto con los poetas griegos, los fundadores asiáticos de religiones y los hechiceros legendarios, diciendo que ellos son los vencedores de las tinieblas a quienes la humanidad debe el conocimiento de Dios que corre por sus venas. Él los ve como representantes del espíritu humano prometeico que se yerguen como eternas cumbres hacia la inmortalidad. Sin embargo, en este mito de lo visionario no le importa el mensaje de los antiguos colosos; los glorifica como campeones de la idea de libertad, entre cuyos proclamadores modernos más grandes se incluye él mismo. Para él son simplemente los precursores de la ideología progresista liberal. El enorme panorama del profetismo únicamente le sirve de fondo para hacer resaltar su propia persona, a la que coloca, valiéndose de la invocación de aquellos testigos, bajo la luz de una misión mítica. Toda esta actitud también es anti-

quísima, pero en modo alguno es consagración profética. Es el ardid que emplean los falsos profetas para hacer pasar el "engaño de su corazón" por revelación divina.

Sólo quien conozca a Victor Hugo puede dar un fallo sobre Ricardo Wagner y Nietzsche. Este chamanismo alcanzó con Wagner su punto culminante en suelo alemán. También el arte de este talento multifacético contiene el veneno hipnótico del engaño de sí mismo y destruyó por mucho tiempo el sentido de la música pura. Fontane reconoció su esencia cuando empleó en *L'adultera* música de Wagner para la seducción de una mujer. Nietzsche, el fundador del culto wagneriano, se dio cuenta más tarde de que su ídolo era un impostor demoniaco poseído por la locura de poder. En el *Zarathustra* lo presenta bajo la figura del viejo hechicero al que le arranca la máscara, y pone en sus labios la siguiente confesión: "¡Oh, Zarathustra, estoy harto, me asquean mis artificios, no soy grande, por qué he de fingir! Pero, tú bien lo sabes: ¡busqué la grandeza!" [17] Gracias al encuentro con Wagner, Nietzsche reconoció finalmente en el romanticismo una fatalidad histórica del espíritu alemán que lo ponía a él mismo en tela de juicio. Sólo gracias a su propio romanticismo incurable podía en ocasiones hacer extensivo su odio por Wagner a todo el arte, y ponerse a desenmascarar al poeta como un mentiroso maligno. En los ditirambos que compone en honor de la tardía libertad absoluta de su espíritu resuena estridentemente la desesperación que siente por no haber podido alcanzar nunca la gracia suprema, el don poético. El ditirambo dionisiaco *Nur Narr! Nur Dichter!* ("¡Sólo un necio! ¡Sólo un poeta!"), que quiere comprometer al espíritu poético, sólo consigue presentar a su caricatura, el chamán.

Todos los grandes poetas del romanticismo experimentaban su arte como un peligro mortal. Era un camino hacia el abismo, que podían seguir hasta el final o ante el cual retrocedían asustados. Libraban una lucha terrible con este peligro, y sólo podían escapar a la maldición que Nietzsche veía encarnada en Wagner tomando sobre sus hombros la tragedia del poeta órfico. Tenemos que haber visto enmudecer a los maestros de este arte para poder comprender totalmente el romanticismo. Ya en Goethe muere aquel valor que se atreve a invocar al espíritu de la tierra; su vida era la repetición del ciclo de aniquilamiento y resurrección. ¡En qué forma se cerraron después los labios de Kleist, Brentano, Grillparzer, Mörike y otros, después de haberse atrevido hasta los límites! Caían en manos de una paralización enigmática que los envolvía como una cubierta protectora, cuando dejaban definitiva-

[17] Thomas Mann, el tenaz admirador de Wagner, cree por lo contrario que lo alaba cuando dice de él y de Ibsen: "Pues ambos eran magos nórdicos, viejos hechiceros llenos de maligna socarronería, profundamente versados en todas las artes sugestivas de un virtuosismo diabólico tan refinado como redomado; grandes en la organización del efecto, en el culto del detalle, en los dobles fondos y la creación de símbolos, en esta celebración de la ocurrencia, en esta poetización del intelecto" (*Leiden und Grösse der Meister*, 1935, p. 94).

mente la varita mágica. Esta melancolía no era una consecuencia de la impiedad moderna, como afirma Kierkegaard, sino la antigua herencia de la religiosidad mágica. Con estos poetas se esfuma la última refulgencia de los mitos de la naturaleza. Grillparzer hace que su Medea entierre sus utensilios mágicos y los desentierre más tarde para llevar a cabo un terrible acto de venganza; pero el mismo renunció a esta dimisión violenta y se retiró a la caverna del mutismo. Mörike anhelaba como último rey de Orplid la liberación de una existencia que había perdido su sentido; cuando por fin pudo cerrar los ojos, Gottfried Keller dijo que había muerto "como un silencioso espíritu de la montaña que abandona una comarca, sin que nadie se dé cuenta". El mismo Keller se dolía como hombre de la pérdida de su más alto don poético que se revela en sus Canciones de la naturaleza, en el colorido panteísta de su prosa temprana, y que aún le había inspirado el final de su *Leyenda de la danza*, en la que el canto de las Musas en el cielo despierta la nostalgia de la tierra, la tierra que con todos sus sufrimientos sigue siendo más dichosa que el Más Allá cristiano.

La poesía de "los antiguos dioses" desplegó en el simbolismo francés su último gran florecimiento. El simbolismo es la consumación del romanticismo francés, su última posible exaltación a lo artístico. La podredumbre de toda una cultura decadente alimentaba esta flor, Asia y África la enriquecían con sus mezclas exóticas de perfumes y sonidos. Su opulencia de orquídea era el extremo opuesto de todos los conceptos burgueses de la belleza, la moral y la dignidad humana. No sólo el poeta individual, sino la misma poesía vivía ahora en la crisis. El hacer poesía se convertía en algo imposible y criminal, el poema se volvía una "flor del mal". Baudelaire dijo que el objeto de la poesía era "sumergirse hasta el fondo del infinito para encontrar cosas nuevas". Él es el iniciador de la belleza aqueróntica de la lírica moderna. Sobre su figura juegan las luces de la abyección; este mago del verso posee todas las extrañas cualidades espeluznantes de un brujo entre los pueblos primitivos. Verlaine es un ejemplo aún más claro. Su arte es la voz de la naturaleza mutilada, la boca cantante de la cabeza de Orfeo que flota sobre el mar. Únicamente en Francia podía destilarse hasta ese final la poesía embriagada, en todo su dulzor y en toda su amargura. Iba acompañada de las artes mágicas de la pintura y la música impresionistas, del esmalte irisado de la obra de Claude Debussy y las mágicas combinaciones de Maurice Ravel.

La renunciación a la magia que Orfeo encarna simbólicamente, cuyo acento trágico Goethe y Shakespeare experimentaron en su época y los románticos desde Wackenroder hasta Mörike expresaron poéticamente a su manera, resultó ser una vez más un acto inevitable. En reconocer esto estriba la importancia de Rimbaud. Como el *"Shakespeare enfant"* llevó el arte de alucinación al extremo y, como Hugo, contrapuso al juego del artista una poesía genuinamente mágica que debía ser *action*, como lo había sido según él la

griega, y que asumía nuevamente la responsabilidad para toda la humanidad. Realizó esta idea en erupciones geniales y reconoció que era una ilusión. Su poema más grande, la embriagada letanía del *Bateau ivre*, es la cumbre y el desplome del sueño demoniaco. Esa obra cierra la serie de cantos trascendentes que se había iniciado con el *Sturmlied*, el *Ganymed*, el *Prometheus* y *An Schwager Kronos* de Goethe. El canto de este barco, que se ha arrancado de la costa y se deja llevar sin mando hacia el naufragio, es el último viaje órfico de la lírica romántica al Más Allá. Su música de muerte anuncia el fin de los poetas extáticos. Rimbaud la desechó poco después como una impostura y se fue a África, con los hijos de la negra Madre Tierra. Su confesión y su negativa del arte, un complemento a las confesiones de los románticos alemanes conversos, está contenida en *Une saison en enfer*. Nos muestra cómo despierta de su embriaguez y clama por su redención. Aquí describe cómo inventó una vez más la *alchimie du verbe:* "J'inventai la couleur des voyelles! A noir, E blanc, I rouge, O bleu, U vert. Je réglai la forme et le mouvement de chaque consonne, et, avec des rhythmes instinctifs, je me flattai d'inventer un verbe poétique accessible, un jour ou l'autre, à tous les sens." Buscaba la palabra primigenia mágica y se ejercitaba en la invención de alucinaciones raras. Quería reproducir estos "sofismas mágicos" en su lenguaje hechicero, este desorden de su espíritu le parecía sagrado porque yacía sumido en una pesada fiebre y envidiaba a los animales su felicidad. "J'ai créé toutes les fêtes, tous les triomphes, tous les drames. J'ai essayé d'inventer de nouvelles fleurs, de nouveaux astres, de nouvelles chairs, de nouvelles langues. J'ai cru acquérir des pouvoirs surnaturels." Pero también esta omnipotencia del alma y del verbo era un engaño del diablo, este arte era un pedazo del infierno. El condenado lo ha reconocido y ruega a Cristo *de profundis*, como Brentano, que tenga clemencia. "Le sang païen revient! L'Esprit est proche, pourquoi Christ ne m'aide-t-il pas, en donnant à mon âme noblesse et liberté. Hélas! l'Evangile a passé! l'Evangile! l'Evangile!"

Sin embargo, la poesía siguió aferrándose a esta herencia. En Francia, Mallarmé prosiguió con la alquimia verbal que Rimbaud había desechado y luchó finalmente por obtener el libro misterioso que debía ser la clave órfica del mundo; todavía Guillaume Apollinaire cree en el poder del poema lírico "de desquiciar al mundo". A fines del siglo, esta fe de alquimista produjo las exuberantes flores de invernadero de la *décadence* neorromántica que difundieron su aroma narcotizante por todo Europa. D'Annunzio y Maeterlinck, el niño prodigio Hofmannsthal y el joven Rainer Maria Rilke crearon un nervioso arte verbal que centelleaba como el fuego de San Telmo antes de la tempestad. Este arte culminó en Rilke con los *Dinggedichte* ("Poemas objetos") del *Buch der Bilder* ("Libro de las imágenes") y los *Neue Gedichte* ("Nuevos poemas"), en los cuales trata de conjurar al mundo. Los selectos objetos que cita en versos sugestivos —las fuentes, el oro, los papagayos, la

pantera, las hortensias azul y rosa, Buda y los ángeles, los locos y los ciegos—están inaccesiblemente alejados de este poeta excluido de la vida, poeta que vive también detrás de rejas. Son imágenes de reflejo en las que él mismo se contempla anhelantemente, como Narciso. Por medio de la poesía les imbuye su propia alma y trata de atraerlos con sentencias mágicas.[18] Rilke expresa seductoramente la soledad psíquica del moderno habitante de las ciudades, lo cual explica su fama, que aun fue superada por los *Sonette an Orpheus* ("Sonetos a Orfeo"). Con éstos creyó que por fin había pasado detrás del espejo del mundo y que se libera a sí mismo trasponiendo como Orfeo la puerta de la muerte y convirtiéndose en la voz mágica de la naturaleza. Ahora estaba convencido de que poseía la fuerza para meter totalmente las cosas visibles en la interioridad del alma, como lo hizo Orfeo. Las *Elegías de Duino* celebran esta acción como obra de los ángeles. Lo característico de este mito de Orfeo es que, igual que la poesía onírica de Novalis, pasa por alto completamente lo trágico de Orfeo. Se deja arrullar una vez más por la fe mágica en la identificación, cuyo fracaso experimentaron tantos grandes poetas, y el enjambre de mujeres y profetas que Rilke arrastra detrás de sí sólo oye la música de sirenas de este lenguaje. Como sucedía antiguamente con el culto de Orfeo, el poeta-mago se convierte en el Salvador de una religión de misterios.

Y, así como sucedió en la tardía Antigüedad, en las fronteras de este mundo romántico que expira ya se aprestan los bárbaros que contemplan burlonamente la agonía de una fe que alguna vez fue poderosa. Es para ellos la prueba de que ha terminado la era del alma individual que se esforzaba hacia Dios, y que ha sonado la hora del alma de las masas, a la cual corresponde un arte muy diferente. Pero hasta una Europa devastada conoce aún otras fuentes de poesía aparte de la magia. Cuando muere la fe en los magos, se recuerdan esas fuentes, y todas las esperanzas se cifran en los que provienen de ellas.

18 En una carta de 1907 escribe: "El mirar es una cosa maravillosa de la que sabemos muy poco; con él siempre estamos vueltos al exterior, pero precisamente cuando más lo estamos, parecen suceder en nuestro interior cosas que estuvieron esperando anhelosamente este estado inobservado; y y mientras ellas, intactas y extrañamente anónimas, se elevan en nosotros sin nosotros, crece en el objeto exterior la importancia de estas cosas, un nombre convincente y vigoroso, su único nombre posible, en el que reconocemos con beatitud y reverencia el suceso de nuestro interior sin llegar a alcanzarlo nosotros mismos, comprendiéndolo muy quedamente, desde muy lejos, bajo el signo de un objeto que nos era extraño hasta hace un momento y que en el próximo nos será extraño nuevamente" (*Briefe aus den Jahren 1906 bis 1907*. "Cartas de los años 1906 a 1907", ed. 1930, p. 214).

LOS VIDENTES

Videntes mágicos y místicos

El primer libro de Moisés contiene numerosos testimonios de la religión mágica. La vida del patriarca Abraham es un continuo diálogo con Dios, quien lo visita en forma humana y se le revela en sacrificios y profecías. Rebeca, la mujer de Isaac, recibe un oráculo antes del nacimiento de sus dos hijos; Isaac al morir se despide de sus hijos con bendiciones proféticas. Dios también se revela en los sueños. El patriarca Jacob ve en sueños cómo suben y bajan los ángeles por la escala celestial, recibe la gran profecía sobre el futuro de su estirpe y erige en el lugar de su sueño una piedra sagrada. Su lucha nocturna con Dios —aún no es Yahvé, sino un numen sin nombre de la época primitiva de Canaán— es un arquetipo de esa clase de revelación mágica. De este encuentro, Jacob sale invicto pero señalado, sin llegar a saber el nombre de su contrincante divino. También él muere con bendiciones proféticas para sus doce hijos.

Moisés tiene que tratar con una divinidad que ya no permite este trato íntimo. Aún le habla directamente de una zarza ardiente y de una nube de tormenta, y él le contesta sin grandes temores, pero no cabe duda de que ante ella está sometido e impotente. La venida de Yahvé no es un sueño que hace feliz, sino una visitación demoledora. Este poder terrible e imprevisto irrumpe desde fuera sobre su víctima y la deslumbra con una majestad que la derriba al suelo y la deja sin sentido. Moisés se ve perseguido por él, y no puede escapar. Se debe considerar dichoso de que lo deje con vida. En estos transportes no se revela el hombre, sino una instancia sencillamente ultraterrenal. Los magos echan mano de todos los medios que los acercan a los demonios; los místicos tiemblan ante el peligro mortal al que están expuestos.

El Antiguo Testamento también muestra en forma incomparable cómo este mitar místico se levantó paulatinamente del mágico. Aquí podemos observar el ascenso de la iluminación vidente natural al profetismo superior. Relata en grandiosas escenas la enemistad entre videntes mánticos y místicos, falsos y verdaderos, que es tan acendrada como la enemistad entre los profetas auténticos y su pueblo incrédulo. En el judaísmo, a menudo la fe en Yahvé se veía socavada por los cultos a la naturaleza de los aborígenes cananeos y vencidos y por las influencias asiáticas. Florecieron con especial exuberancia el culto al Baal sirio con sus columnas solares y el culto de Astarté con sus sacerdotisas prostitutas, combatidos ambos por los profetas como la peor idolatría.

También hubo reyes piadosos que toleraban los santuarios de las cumbres y que "se levantasen estatuas y bosques en todo collado alto, y debajo

de todo árbol umbroso", en donde se adoraba a "todo el ejército del cielo", se decía la buenaventura y reinaba la lascivia. En el mismo Templo de Jerusalén hubo en ocasiones un ídolo, y ostentaba en su entrada caballos consagrados al dios del sol. Bajo el reinado de Jeroboam, todo Israel del norte renegó de su fe y cayó en esas abominaciones. Entre ellas también se contaban los "Nabis", sacerdotes extáticos que vivían solos o agrupados en el desierto, temidos o despreciados, pero también solicitados por el pueblo. Se dedicaban a una horripilante técnica del frenesí religioso para entrar en comunicación con su divinidad. En danzas y cantos colectivos, al acompañamiento de música orgiástica, entraban en un estado de trance que los capacitaba para ejecutar actos sobrenaturales, para hacer mutilaciones sin dolor por medio de cuchillos y espadas.

Estas costumbres también penetraron en el judaísmo y produjeron una nueva forma de profetismo. Los siervos de Yahvé hablaban ahora el lenguaje extático pero seguían haciendo magia como Moisés. Entre ellos sobresale Elías Thisbita. Viste una velluda piel y un cinturón de cuero. Ante el rey apóstata Ahab declara que en castigo de su idolatría no caerá ni rocío ni lluvia, "hasta que yo lo diga". Aún se conserva la sentencia mágica con la que paga la comida a la viuda de Sarepta. Su dios es un dios del fuego divino, como el de Moisés. Dos veces hace que el fuego divino consuma al capitán y los soldados que envía el rey, antes de presentarse en la corte. Sobre los sacerdotes de Baal triunfa como cambiador del tiempo, haciendo que caiga fuego y lluvia del cielo. Con eso demuestra la superioridad de Yahvé, y como culminación se pone él solo a pasar a cuchillo a los cuatrocientos cincuenta sacerdotes enemigos. Su capa es para él lo que para Moisés la vara. Al pasar junto a Eliseo, quien está arando, le echa encima su capa y lo convierte a la fuerza en su discípulo. En su viaje al cielo "en un torbellino", en "un carro de fuego con caballos de fuego" (Medea vuela en un carro tirado por dragones), se le cae la capa, igual que a la Elena de Goethe la túnica en el momento de desaparecer, y Eliseo realiza con ella de ahí en adelante los milagros del maestro. La biografía entera de este discípulo no es más que un ciclo de ingenuas historias milagrosas parecido a las narraciones populares sobre Virgilio o el doctor Fausto. En estos hacedores de milagros aún vivía un espíritu diferente al de los profetas clásicos. Sin embargo, el cristianismo también les rindió grandes honores. El Elías que viaja al cielo fue considerado como una correspondencia arcaica del Salvador resurrecto. Todavía el piadoso protestante Andreas Gryphius convierte al mago transportado en un carro de fuego en el símbolo del poeta, en el soneto que dice:

Der ganz von Feuer war, muss mit dem Feur hinscheiden.
Fragt ihr, warum sein Kleid nichts kann von Flammen leiden?
Mich wundert, dass es nicht, weil er es trug, versengt.

[El que era totalmente de fuego tiene que irse con el fuego. / ¿Preguntáis por qué su vestido no sufre nada con las llamas? / A mí me sorprende que, habiéndolo llevado él, no queme.]

El rango profético clásico de los judíos se formó, con muchas luchas y recaídas, como una espiritualización de esta mística violenta y semimágica, hasta convertirse con los profetas de las Escrituras en un fenómeno literario. Su mensaje místico se presenta ahora a sí mismo como la verdad ultraterrena y condena la religión demoniaca natural de los adivinos con sus oráculos y sus costumbres extáticas. Este desarrollo fue tan trascendental, que se tuvo que crear un nuevo nombre para los nuevos representantes divinos. Un famoso pasaje del primer libro de Samuel (9.9.) anota expresamente esta renuncia a la magia antigua. "Antiguamente en Israel cualquiera que iba a consultar a Dios, decía así: Venid y vemos hasta el vidente: porque el que ahora se llama profeta, antiguamente era llamado vidente."

El profeta judío es la forma de vidente que alcanzó influencia histórica y eclipsó al vidente mágico. En la Europa cristiana, el nombre de profeta sólo indica ya un enviado de Yahvé. Los escritos proféticos de los judíos son, en el ámbito occidental, los más grandes testimonios de la mística, en los que podemos hallar una explicación decisiva sobre la esencia del espíritu místico. En la Epifanía sufren el asalto de una divinidad que no tolera otros dioses a su lado y que los obliga a cambiar su Yo humano por el divino. Yahvé los convierte en sus herramientas, les quita su libertad y borra sus sentimientos humanos. No pueden salvar la distancia entre este mundo y el otro. Sólo en los escritos proféticos más antiguos se encuentra aún la sensualidad de la visión mágica que en un objeto cualquiera revela la inmensidad. Amós ve langostas que devoran el heno de los campesinos, ve una plomada adherida a un muro ruinoso, o una cesta llena de fruta, y comprende por estas señales el fallo inapelable de Yahvé. Pero también a él le llega la verdad desde fuera, como un sentido oculto en las cosas que lo llena de espanto. Ésa es la esencia de la visión mística: cae repentina e inesperadamente del cielo. El profeta es prisionero de Dios y tiene que soportar durante toda su vida su tarea, como una carga sobrehumana. Es responsable de todo lo que ha visto y oído. Su visión es una misión que lo lanza fuera de su existencia natural y lo impele a cumplir un destino en medio de la publicidad, en una forma desconocida para cualquier mago.

También los griegos llamaron profetas a sus adivinos (la palabra es en realidad griega, la Biblia usa otro nombre). Pero con ella denominaban los transmisores de oráculos de la religión naturalista a la que siguieron siendo fieles, así como también siguieron llamando demonios a sus dioses. A los videntes griegos les falta el enorme empuje característico del monoteísmo, por eso nunca ejercieron influencia histórica. Los griegos que creían en la naturaleza sólo conocían adivinos que, con toda su gravedad, no eran fanáticos

ticos de la muerte. Únicamente por sus poetas llegamos a saber algo de la solemnidad que les rodeaba también a ellos. Su dignidad es de índole pasiva, la grandeza de la sabiduría que guarda silencio y sólo responde a una pregunta urgente, o la grandeza de la subyugación clamorosa que los consume sin que los hombres puedan comprender su dolor. Entre los personajes extáticos está Casandra, que aparece en el *Agamenón* de Esquilo y *Las troyanas* de Eurípides. En Esquilo, la asalta en el escenario su postrera visión de aniquilamiento; en Eurípides, agita delirante las antorchas nupciales y anuncia en sus últimos momentos el fin de Agamenón y los griegos. Llega a rayar en las alturas de la profecía nacional en cuyo clima habitan los profetas y las sibilas judíos, pero aun es totalmente la presa doliente y desesperada de su don. A los videntes que pronuncian oráculos pertenece Tiresias, inmortalizado por Sófocles en la *Antígona* y en *Edipo rey*. En *Edipo rey* es el único que conoce el secreto de la familia real. La terrible verdad sella sus labios; sólo las ofensas del rey, quien lo acusa de ser uno de los culpables del crimen, le arrancan la palabra que hunde al rey y a la reina más profundamente en su error, pues al principio no pueden comprender qué es lo que los aniquila. Cuando ya nadie puede dudar de la veracidad del adivino ciego, Edipo se arranca en su desesperación los ojos, que nunca pudieron ver la culpa que llevaba sobre los hombros.

Las religiones disputan sobre el valor y el mérito de estas dos clases de videntes. Esta disputa no tiene solución y convierte la historia de la religión en una tragedia. El contraste consiste en la diferente vivencia religiosa, que en los griegos se basa en un concepto divino inmanente y en los judíos en uno trascendente. Lo que para los exaltados videntes de la naturaleza es Dios, para los arrobados místicos es un engaño de la imaginación; y, al revés, las visiones místicas del Más Allá son para los magos puros fantasmas. Este antagonismo también corre a lo largo de la historia de los videntes. En sus comienzos, es difícil separar la mística de la magia, y aun después conservan uno que otro punto de contacto. Son tan difíciles de distinguir como un dios y un demonio. La historia de la mística presenta innumerables formas de transición a lo mágico —recordemos a Mahoma—, y místicos de suprema categoría como el Maestro Eckhart supieron defenderse de la acusación de mago. Lo divino se apoderó de los elegidos en una forma variable, también dentro del cristianismo, y así sucedió con los poetas visionarios, en una forma aun mucho más pronunciada. Entre ellos, el problema de la verdad absoluta es todavía más insoluble que con los videntes puramente religiosos. Para nosotros baste el hecho histórico de que existen videntes y poetas-videntes. La revelación mágica y la visión interna tienen en común el que ambas son la contemplación directa de lo que pertenece al otro mundo. Esta contemplación es lo que anima a los videntes, hablan de ella, y eso es lo que los distingue de los demás hombres.

LOS PROFETAS JUDÍOS

En los siervos de Dios judíos del siglo VIII y VII antes de Cristo, la mística visionaria se enfrenta irreconciliablemente a la magia pagana. Sus visiones de vocación son el paralelo histórico de las leyendas de hechiceros de los pueblos "paganos". Estos enviados invocan en su favor a Moisés y predican a su Dios en un nuevo lenguaje.

Pues ya las artes mágicas de Moisés no eran un fin en sí mismas, sino sólo eran medios para cumplir la misión que le había encomendado Yahvé. Las apariciones divinas que lo convierten en fundador de la religión de Yahvé tienen un ímpetu único. Ya la primera visión de la zarza ardiendo al pie de la montaña divina es tan terrible, que el pastor se cubre el rostro y se niega a obedecer la orden que lo conmina a liberar a su pueblo. Cuando marcha hacia Egipto, Yahvé se le aparece bajo la forma de un horrible demonio que lo quiere matar y del que sólo puede defenderse efectuando otro acto de magia. El momento supremo de su obra, la obtención de las tablas de la ley en la montaña divina, es también el punto culminante de estas apariciones. Yahvé desciende sobre la montaña y todo tiembla ante el trueno de su voz, y los judíos dicen con miedo a Moisés: "Habla tú con nosotros, que nosotros oiremos; mas no hable Dios con nosotros, porque no muramos." La gloria del Señor permanece como un fuego abrasador sobre el Sinaí; al séptimo día va Moisés, llamado por Yahvé, y penetra en la nube que se levanta en la cima. Después de cuarenta días y cuarenta noches baja con las dos tablas de la ley, "tablas de piedra escritas con el dedo de Dios", que contiene los eternos mandamientos de Yahvé. El dios de Moisés es un dios visible. Habla con él "a las claras y no por figuras", como con Jacob y Abraham, sino "boca a boca", y Moisés "verá la apariencia de Jehová". Cuando el pueblo judío atraviesa el desierto, todos ellos pueden ver a este personaje divino, durante el día como una columna de humo, en la noche como una de fuego.

El rasgo más sobresaliente de Moisés es su voluntad de poder. Cumpliendo los mandatos de Yahvé revela su naturaleza de soberano, que derriba todo intento de resistencia. Destruye las tablas escritas por Yahvé en un arranque de furia, cuando baja de la montaña y encuentra a todo el pueblo adorando la imagen de un animal, y manda a los levitas que le son adictos a efectuar una carnicería. "Porque ha de ser cosa terrible la que yo haré contigo", le dice Yahvé durante la fabricación de las nuevas tablas. La destrucción de Coré y su séquito —la sangrienta supresión de un intento de cisma religioso— es otro ejemplo de su temible régimen. Se ve a sí mismo como el sustituto de Dios sobre la tierra. El pueblo viene a verlo "para consultar a Dios", y él, a su vez, declara "las ordenanzas de Dios y sus leyes".

Esta voluntad de poder es la característica especial de los videntes judíos. Proviene de la conciencia que tiene el vidente consagrado de representar la verdad absoluta. El profeta está por encima de los hombres porque siempre y en todas partes dice la verdad. Su rango se muestra en la forma en que obliga a los hombres a creer en esta verdad. Su tragedia exterior consiste en que el pueblo se niegue a creer en él, se burle de él y lo persiga. Pues no hay otra prueba de la existencia de Dios que el valor y la voluntad de sacrificio de su siervo. Ante todos los enviados divinos, el mundo pregunta: ¿Qué es la verdad? ¿Dónde está Dios? Otros videntes proclaman otros dioses, los elegidos son entre sí los peores enemigos. Desde tiempos inmemoriales existen profetas verdaderos y falsos, así como existen también magos buenos y malos. El siervo de Dios tiene que enfrentarse solo a los falsos profetas: éste es su mayor peligro. El mismo Moisés tiene que librar esta lucha; sus ayudantes más allegados, María y Aarón, hablan contra él: "¿Solamente por Moisés ha hablado Jehová?, ¿no ha hablado también por nosotros?" Los profetas de las Escrituras veían a sus enemigos en las multitudes de los tradicionales adivinos indígenas y en los sacerdotes de las idolatrías extranjeras que "adivinan en nombre de Baal". Pronunciaron las sentencias más violentas que puedan decirse contra los adivinos. Para ellos, el nombre de profeta ha sido violado, pues lo llevan los falsos profetas y los demagogos, que se valen de sus artificios para halagar lucrativamente al poderoso o a la gran masa, que no quieren hacerse ningún enemigo y hacen pasar sus agradables sueños por revelaciones divinas. En esta perspectiva llena de animosidad podemos ver en ellos una vez más la magia antigua en el acto de desaparecer. Miqueas ataca a los charlatanes que prometen paz mientras tienen comida y molestan al que no les da alimento. "Y sobre los profetas se pondrá el sol, y el día se entenebrecerá sobre ellos. Y serán avergonzados los profetas, y confundiránse los adivinos; y ellos todos cubrirán su labio, porque no hay respuesta de Dios." Este tono persiste hasta Jeremías. "No escuchéis las palabras de los profetas que os profetizan: os hacen desvanecer; hablan visión de su corazón, no de la boca de Jehová... No envié yo aquellos profetas, y ellos corrían: yo no les hablé, y ellos profetizaban."

Los nuevos "enviados" se levantaron cuando en el siglo VIII el poder asirio se irguió como un peligro mortal ante el estado israelita. Ante la catástrofe que veían aproximarse, olvidaron toda consideración a los gobernantes, toda la adivinación y la magia a la antigua. Hablaban y actuaban en total contradicción con el mundo, como jamás nadie se había atrevido o volvió a atreverse. Ya no proclamaban la salvación, sino el final espantoso, el castigo por haber abandonado la fe de sus ancestros. En esta forma acompañaron los últimos días de su pueblo como amenazadoras nubes de tormenta, aparentemente con su pensamiento fijo en la destrucción.

Estos hombres emplearon el lenguaje humano en una forma nueva y crearon un concepto nuevo de grandeza espiritual que es inseparable de la historia de la humanidad, y que siguió alentando en muchas de las cumbres poéticas de la Europa cristiana. Su lenguaje difiere totalmente del lenguaje y la poesía de los magos. Es un sirviente, "como espada aguda", de la inclemente verdad divina. El profeta tiene la misión de abrir "ojos de ciegos" y de sacar "de la cárcel a los presos, y de casas de prisión a los que están de asiento en tinieblas". Es el único que ve entre los que están en la oscuridad; él está vivo, los demás son muertos. El Señor le dice:

"Porque a todo lo que te enviaré irás tú, y dirás todo lo que te mandaré. No temas delante de ellos... Porque he aquí que yo te he puesto en este día como ciudad fortalecida, y como columna de hierro, y como muro de bronce sobre toda la tierra, a los reyes de Judá, a sus príncipes, a sus sacerdotes, y al pueblo de la tierra. Y pelearán contra ti, mas no te vencerán; porque yo soy contigo, dice Jehová, para librarte."

La vocación profética otorga esta seguridad y la fanática beligerancia. Sólo ella da permiso y capacita para esta actitud. Como en el caso de Moisés, es una llamada directa de Dios, una "conversión", que parte en dos la vida de aquel a quien se dirige. La consagración que experimenta el elegido en la visión es opuesta a todo aquello que a un hombre le parece apetecible; por lo tanto, se resiste violentamente antes de aceptarla. Sabe de antemano que nadie lo escuchará, que nadie lo comprenderá, que a lo sumo provocará un equívoco. Esta resistencia a la misión divina, que Moisés lleva hasta el extremo, es la señal inequívoca del verdadero elegido. Sabe que no es digno y no es capaz; pertenece a sus funciones "agravar" el corazón de los pueblos, como Moisés lo hizo con el corazón del faraón. Quien pretenda hablar en nombre de Dios es un loco ante los ojos de los hombres y debe estar preparado a morir por su verdad. Los profetas judíos se atuvieron a estas consecuencias con una entereza incomparable. No cabe duda de que son figuras trágicas, pero su tragedia es distinta de la de los magos. Trataban a su gente como un pueblo perdido, y lo terrible fue que se cumplieron sus predicciones. Sus amenazas contra los pueblos ofuscados y los reyes injustos, contra los hipócritas religiosos y los falsos sacerdotes, tuvieron un efecto que sobrepasó la catástrofe que ellos anunciaban y aún no han perdido nada de su grandiosidad. Aquí sucedió el milagro de la inspiración que desenmascara las mentiras de todo lo mundano.

Los profetas de la Escritura ya no podían convencer al mundo por medio de milagros, sino sólo con su palabra. Por eso se abandona ahora paulatinamente el mutismo que aún envuelve la narración sobre la vocación de Moisés. Sólo lo conocen aún los más viejos, Amós, Oseas y Miqueas. En ellos, la palabra de Dios está claramente distinguida de la suya. Re-

suena en versos, como una improvisación visionaria que irrumpe repentinamente. El "yo" de estas frases rítmicas es el Yo divino que se sirve de labios humanos inspirados. Ellos sólo trasmiten la palabra que ha hablado Yahvé. La primera persona de estas frases no significa que el profeta inspirado se deifica como el mago, sino que su persona es absorbida totalmente por la voz sobrenatural que escucha. Yahvé dice a través de la boca del profeta la verdad que aún es válida después de miles de años. La brevedad lapidaria de las sentencias inspiradas nos muestran cómo esta identificación llegaba a los límites de lo soportable. Esas sentencias reproducen palabras escuchadas o cosas vistas en esos momentos de trance. En ellas no existe ninguna traza de una relación sentimental con Dios. La proximidad de Yahvé se expresa por el empuje telúrico de la dicción. Su palabra es enigmática, a menudo hasta para el mismo profeta. Isaías considera que la tartamudez señala al que habla en nombre de Yahvé. "Porque en lengua de tartamudos, y en extraña lengua hablará a este pueblo... La palabra pues de Jehová les será mandamiento tras mandamiento, mandato sobre mandato, renglón tras renglón, línea sobre línea, un poquito allí, otro poquito allá."

Pero esta palabra tartamuda no deja de ser un discurso humano audible y, por lo tanto, el principio de un desarrollo histórico. Poco a poco se forma un estilo profético que abandona aquella primitiva economía verbal. Los profetas ulteriores son capaces de reproducir sus visiones en un lenguaje más comprensible y de interpretarlos posteriormente en prosa. Ya el principio del Libro de Miqueas muestra una mezcolanza interesante entre el Yo divino y el humano. La descripción del llamamiento de Isaías en el templo aporta al suceso visionario una nueva elocuencia; aquí, Dios y su siervo ya entablan un diálogo de plasmación poética.

En el año que murió el rey Uzzías vi yo al Señor sentado sobre un trono alto y sublime, y sus faldas henchían el templo. Y encima de él estaban serafines: cada uno tenía seis alas; con dos cubrían sus rostros, y con dos cubrían sus pies, y con dos volaban. Y el uno al otro daba voces, diciendo: Santo, santo, santo, Jehová de los ejércitos: toda la tierra está llena de su gloria. Y los quiciales de las puertas se estremecieron con la voz del que clamaba, y la casa se hinchió de humo. Entonces dije: ¡Ay de mí! que soy muerto; que siendo hombre inmundo de labios, y habitando en medio de pueblo que tiene labios inmundos, han visto mis ojos al Rey, Jehová de los ejércitos. Y voló hacia mí uno de los serafines, teniendo en su mano un carbón encendido, tomado del altar con unas tenazas: Y tocando con él sobre mi boca, dijo: He aquí que esto tocó tus labios, y es quitada tu culpa, y limpio tu pecado. Después oí la voz del Señor, que decía: ¿A quién enviaré, y quién nos irá? Entonces respondí yo: Heme aquí, envíame a mí. Y dijo: Anda, y di a este pueblo: Oid bien, y no entendáis; ved por cierto, mas no comprendáis. Engruesa el corazón de aqueste pueblo, y agrava sus oídos, y ciega sus ojos; porque no vea con sus ojos, ni oiga con sus oídos, ni su corazón entienda, ni se convierta, y haya para él sanidad. Y yo dije: ¿Hasta cuándo, Señor?

Y respondió él: Hasta que las ciudades estén asoladas, y sin morador, ni hombre en las casas, y la tierra sea tornada en desierto; hasta que Jehová hubiere echado lejos los hombres, y multiplicare en medio de la tierra la desamparada. Pues aún quedará en ella una décima parte, y volverá, bien que habrá sido asolada: como el olmo y como el alcornoque, de los cuales en la tala queda el tronco, así será el tronco de ella la simiente santa.

He aquí el segundo origen de la obra poética. Esta narración ya no es un tartamudeo inconsciente de la palabra divina y extraña, sino la presentación coherente y elaborada de una experiencia personal. Un Yo humano se encuentra en un diálogo con Dios y revela la lucha que sostuvo con él. Se le revela la majestad del poder sobrehumano, y sólo a ella glorificará el relato, pero la persona del profeta aparece en primer plano en una forma nueva. Lo divino no pasa sencillamente a través de ella, sino que se encuentra con una resistencia y tiene que justificarse antes de poder servirse de la boca del profeta. Por más grandiosa que sea la forma de convencer al hombre, ya no lo puede apabullar sin más ni más. La aceptación tácita del encargo divino es sustituida por la duda y el asentimiento humanos que siguen girando alrededor de la voz de Dios, pero que se distinguen totalmente de las visitaciones secretas de los tiempos de los patriarcas. Después de siglo y medio, con Ezequiel, la majestad de la visión de Isaías se ha convertido en una elocuencia aun mayor, que la sobrepasa en volumen y en el brillo exterior de sus imágenes, pero que no convence interiormente más que aquélla. El llamamiento de Ezequiel llega a su punto culminante cuando una mano le extiende un "rollo de libro" lleno de lamentaciones, que tiene que comer y le sabe dulce como la miel. Esta ilustración alegórica de la inspiración caracteriza al antiguo sacerdote del templo. Su palabra profética ya no proviene de labios abrasados, sino de labios que han lamido la miel. Con Daniel, esta alegoría se diluye hasta convertirse en una elaborada novela, que lo ha hecho el profeta más "jugoso" desde el punto de vista literario. Su libro se presenta como un mensaje lacrado para los siglos posteriores, con predicciones exactas de los sucesos que están por venir. De esta manera, la gran profecía cae nuevamente en la predicción política y la ciencia secreta apocalíptica, como la que anima al Apocalipsis.

Así como la poesía nace en Orfeo de la pérdida de un ser querido, así surge, en los profetas de las Escrituras, del dolor por la pérdida de Dios. Pues no sólo hablan de su presencia, sino de su lejanía, y demuestran esta pérdida no sólo con la impiedad de sus contemporáneos, sino también —al principio inconscientemente, y luego con creciente conciencia— con sus propios pecados. Ésa es su tragedia interior y más profunda. Hasta los más grandes entre ellos sienten la necesidad de descender de la proximidad divina visionaria. Sólo en contadas ocasiones pueden enfrentarse a Yahvé. Desde estas alturas descienden al plano inferior, en donde tienen que vivir

como hombres entre los hombres. Como la palabra divina que trasmiten también es palabra humana, experimentan el conflicto secreto que inquieta a todos los santos, y que consiste en la cuestión de cuál es la relación entre su palabra humana y la divina. Es cierto que sus labios están consagrados, pero también es cierto que constantemente se están impurificando. Este sufrimiento por la impureza de la propia persona es el conflicto del vidente que se presenta como profeta ante los hombres. Es inevitable que en esta nueva situación Dios pierda su presencia inconmensurable y la persona de su siervo pase a ocupar el primer lugar. Con Amós, Yahvé ya no habla como un amigo a otro, como lo hacía con Moisés; se ha convertido en un ser espiritual inaccesible. En Isaías ya se presiente el drama personal, y los que vienen después sienten su insuficiencia cada vez con mayor dolor. Saben con certeza que sus proclamaciones son una mezcla de lo divino y lo humano, y lo humano adquiere cada vez mayor preponderancia. Se nota cada vez más la elaboración poética de las visiones. Los pensamientos y sentimientos personales, la necesidad de hacer comentarios confesionales, circunlocuciones retóricas e ilustraciones anecdóticas se disputan el primer plano. La brevedad de los discursos de los profetas depende de la seguridad con que se lanzan contra la impiedad. Cuanto más disputan con Dios, más detallados se vuelven sus textos, cuanto más luchan con sus dudas, con más evidencia descargan en sus escritos su propio espanto por lo absurdo de su misión. Revelan con cada vez mayor audacia su lucha interior: su amor hacia Dios y el pavor ante Él, su voluntad de fidelidad y su sufrimiento por esa misión. El Yo humano provoca interrupciones cada vez más violentas y largas, la vivencia personal desplaza al silencio divino, la confesión del pecado la exclamación triunfante de la fe. Ahora se puede ver claramente que este estado vidente no es sino un fruto de la pérdida de la proximidad de Dios. Con la creciente humanización pierde gran parte de su gigantesco enigma. Mientras más sufra el elegido por el contraste entre sus sentimientos personales y su tarea sobrehumana, más comprensible parecerá a los hombres. Pues según los criterios mundanos la poesía es lenguaje humano y no divino, la poesía religiosa es el fruto del sufrimiento por el alejamiento de Dios. Sólo de esta manera puede comprender el mundo la palabra profética si es que realmente llega a comprenderla. Solo ve en el santo beligerante la lucha secreta con Dios, consigo mismo, y que hace que las palabras divinas adquieran un valor humano o un interés literario. La soledad del inspirado va perdiendo su heroicidad y su secreto. Finalmente, él mismo la considera una maldición y se pone a lamentarse de ella.

Al final nos encontramos con la literatura profética al estilo de Ezequiel y Daniel, en la que la rutina domina todo lo demás y la visión no pocas veces es una envoltura de ficción. Junto a los escasos fragmentos de Amós, el pastor de las montañas desérticas de Judea, el Libro de Jeremías pro-

duce el efecto de una homogénea concepción poética. Jeremías presenció la caída de Israel, un siglo después de Isaías; ya no es ningún visionario, sino un hombre razonable. La descripción de su llamamiento carece de todo fulgor supraterrenal. Tiene que explicarse a sí mismo la voluntad de Yahvé día a día, estudiando su propio corazón. El abandono en que vive el siervo de Dios, acentuado también por el "segundo" y "tercer" Isaías, lo preocupa continuamente y lo conduce a graves tentaciones. "Engañoso es el corazón más que todas las cosas, y perverso; ¿quién lo conocerá? . . . no me seas tú por espanto; esperanza mía eres tú en el día malo." Estos soliloquios meditabundos ya sólo son las efusiones de uno que sufre. Confiesa que está cansado de su misión y que ya casi no tiene fuerzas para enfrentarse a la mofa continua. "Trabajé por sufrirlo, y no pude." En una ocasión, el vacilamiento se convierte en un grito desesperado: "¡Ay de mí, madre mía, que me has engendrado hombre de contienda y hombre de discordia para a toda la tierra! Nunca les di a logro, ni lo tomé de ellos; y todos me maldicen." Dios lo consuela, y él contesta: "No me senté en compañía de burladores, ni me engreí a causa de tu profecía; sentéme solo, porque me llenaste de desabrimiento. ¿Por qué fue perpetuo mi dolor, y mi herida desahuciada no admitió cura? ¿Serás para mí como cosa ilusoria, como aguas que no son estables?" Sin embargo, estas lamentaciones alternan con accesos de ira y de esperanza de salvación en los que no podemos descubrir ni un indicio de duda. Es muy adecuado para la figura agrietada de este profeta tardío el que nos enteremos tanto de su destino personal y el que se le describa continuamente como un perseguido y un proscrito. Dictó sus escritos a un discípulo íntimo, quien les añadió notas biográficas sobre el maestro. Esto contribuyó en no poca medida a que Jeremías se convirtiera en uno de los profetas favoritos de la época moderna. Las "lamentaciones" que se le atribuyeron transforman a perfección lo humano de su figura en una lírica elegiaca del alejamiento de Dios.

Pero la poesía de los profetas aún estaba rigurosamente apartada, hasta en su decadencia, de toda la poesía mundana. Hasta el final siguió considerándose como una trasmisión de la palabra divina, y aún después de perder su fuerza mística siguió girando alrededor de este centro, que la dotaba de sentido, de su forma especial y de su estilo propio. Mientras era merecedora de su nombre, Dios siguió siendo para ella la única realidad, su misión permaneció separada irrevocablemente de todo empleo verbal secular. Los profetas no podían elegir entre su verdad y la verdad mundana. Aun cuando ya no poseían el antiguo valor de león, morían sin titubeos por su conocimiento superior. Estos detractores del mundo eran grandes poetas, pero no lo eran en el sentido profano. Sus imágenes y sus parábolas encierran una coacción espiritual que no permitía a nadie pensar en la belleza de su lenguaje. Ellos fueron quienes crearon la antítesis de poesía

sagrada y profana que desde entonces existe en la literatura occidental. La poesía que proviene del acercamiento místico a Dios camina al lado de la poesía profana a través de las edades. La poesía profética de los judíos nació al mismo tiempo que el canto lírico y épico de los griegos, y es una cumbre equivalente. Aquellos a quienes se dirigían Amós e Isaías sabían tan poco de Homero y Hesíodo como los griegos de los videntes hebreos, y en el fondo sucede lo mismo hasta en nuestros días. Los profetas sobreviven entre los creyentes cristianos que se preocupan por la salvación de su alma y para quienes las Sagradas Escrituras hacen prescindibles todos los demás libros. En el Renacimiento hubo momentos en que los profetas, los magos y los poetas de la época primitiva se reunieron en un gran conjunto de espíritus, pero este panorama se disolvió posteriormente. Desde la Ilustración, la Europa culta que se sabe de memoria a Homero ya no conoce la Biblia, y los fieles piadosos y sus teólogos miran con desconfianza a los poetas profanos o los desdeñan totalmente.

El Reino de Dios

A la esencia de la poesía vidente pertenece su pasión política. Todos los profetas piensan políticamente; ésta es la palanca más potente de su efecto público, pero también la causa más visible de su tragedia. Están a medio camino entre el retraimiento y la mundanidad; vienen del desierto, pero se presentan ante los hombres. Con los magos comparten el transporte exaltado, con los que cantan este mundo la participación en los sucesos públicos. Cuanto más grande es el profeta, con más audacia se planta ante la multitud y ante los reyes. Arde en cólera por la distancia entre Dios y los sucesos terrenales, por la obcecación de los hombres, y el corazón le sangra al contemplar la injusticia y la miseria que fluyen de la vida falsa.

Ya en las remotas épocas primitivas, los profetas-sacerdotes mágicos se lanzaban con sus tribus a la guerra y aconsejaban a los reyes en los períodos de paz. En las luchas políticas estaban en primera línea y eran responsables de los resultados. De la misma manera los profetas judíos más antiguos, desde Moisés, acometen empresas de violencia, provocan levantamientos y no retroceden ante el regicidio. En la conquista de Canaán sobresale Débora, quien convoca a la guerra santa contra el enemigo de su pueblo. "La cual Débora habitaba debajo de una palma entre Rama y Beth-el, en el monte de Ephraim: y los hijos de Israel subían a ella a juicio." Esta sibila de la tribu ordena a Barac que ataque con diez mil hombres al capitán Sísara, y después de la victoria entona el canto en el que se jacta de la ayuda de los astros y alaba a Yahvé con las imágenes terribles y magníficas de la época primitiva:

Cuando saliste de Seir, oh Jehová,
cuando te apartaste del campo de Edom,
la tierra tembló, y los cielos destilaron,
y las nubes gotearon aguas.
Los montes se derritieron delante de Jehová,
aquese Sinaí, delante de Jehová Dios de Israel.

Absalom, el hijo de David, se asegura la ayuda de Achitophel Gilonita antes de levantarse en contra de su padre. El consejo de Achitophel vale entre el pueblo "como si consultaran la palabra de Dios", pero esta vez se equivoca. Cuando fracasa la revolución y ya nadie escucha su consejo, ensilla un asno, regresa a su ciudad, dispone acerca de su casa y se ahorca.

En aquellos tiempos las leyes se tomaban por revelaciones divinas, los reyes por dioses o por hijos de dioses. La política trabajaba con los medios de la magia, los símbolos del Estado estaban cargados de fuerza mágica. El Arca de la Alianza judía guardaba el terrible secreto de las tablas de la ley escritas por Yahvé. En el Antiguo Testamento, se la consulta antes de toda decisión importante y se la lleva consigo en todas las batallas. Cantos de conjuro acompañan el acto de levantarla o ponerla en tierra, su contacto es peligro de muerte. Los filisteos, cuando en una ocasión se apoderan de ella, tienen que ver cómo cada ciudad en que entra el Arca sufre el azote de la peste, y finalmente devuelven el peligroso aparato después de haberlo reconciliado solemnemente. En la toma de la inexpugnable ciudad de Jericó, siete sacerdotes la llevan durante seis días una vez en torno a la ciudad, al séptimo día siete veces; en la séptima vuelta tocan las "bocinas de cuernos de carneros" y las murallas se derrumban.

La magia es un elemento eterno de la política. Los gobernantes la necesitan en las épocas de paz para presentar en una forma impresionante su poder, en la guerra para enardecer a las masas. Ningún poder estatal puede renunciar al hechizo de los símbolos políticos, de las banderas, coronas, emblemas y ceremonias. Todos los intentos de destruir el poder de estos fetiches han sido inútiles y sólo han conseguido poner nuevos símbolos en el lugar de los antiguos. Las guerras de los pueblos no se encienden para liberarse de estos símbolos, sino para defenderlos, o como luchas entre signos diferentes. Quien derriba uno de ellos, es un héroe, quien lo ataca sin éxito es un rebelde. Pero quien diga que todo el conjunto de símbolos es puro engaño, es un criminal que atenta contra lo más sagrado de los pueblos. Por eso tampoco ha muerto la astrología política. Todo poeta que provee de oráculos propicios al que tiene o al que ansía el poder no hace realmente otra cosa que ejercer esta astrología, y en él se repite el destino del adivino: ser recompensado con poder o ser ahorcado.

El vidente auténtico rasga el velo de la alucinación también en la política. No cree en la magia deleznable de los fetiches, las personas o los partidos. Ve el poder que está por encima de todos ellos, y que es el único

que puede convertirlos en medios aceptables; sin su bendición no son otra cosa que obras del diablo. En un famoso episodio del *Bhagavad Ghita*, el héroe guerrero Aryuna inicia la batalla arrojándose contra las huestes enemigas y súbitamente se da cuenta de que está a punto de cometer una locura y un crimen. Ve en el ejército enemigo puros parientes de los hombres que él mismo capitanea, se sienta conmovido en su carro de batalla y deja caer arco y flecha. Entonces le habla su auriga —que es el dios Krishna— y le da una enseñanza divina revelándole su verdadera situación, que sólo un dios puede percibir. Aryuna adquiere el conocimiento de que la vida y la muerte sólo aparentemente están puestas en sus manos, de que en su acción sólo ejecuta una voluntad superior. Sólo ve máscaras, sólo puede matar máscaras y no las almas que se dedican inmutables a su eterna peregrinación. Krishna le inserta un tercer ojo con el que puede ver al dios en su verdadera figura. Acto seguido levanta nuevamente las armas para obtener la victoria. Éste es el giro hindú que toma la visión política. Evita la tragedia aceptando la irresponsabilidad mística del culpable.

También los profetas judíos son visionarios políticos, pero su mística tiene otro sentido. Moisés es tan poco como Aryuna un ingenuo hombre de acción; sabe de antemano que el faraón no prestará oído a sus palabras. Habla un lenguaje que nadie comprende, puesto que sólo él conoce su objetivo. Pero es una figura trágica, pues no alcanza su meta, sino que escucha en el monte de Nebo las palabras: "Ésta es la tierra de que juré a Abraham, a Isaac, y a Jacob, diciendo: A tu simiente la daré. Hétela hecho ver con los ojos, mas no pasarás allá." Aryuna es un vidente de la salvación; su mirar mágico no le impide empuñar las armas, sino le otorga el derecho superior para ello. Moisés conoce, por lo menos al final, la diferencia entre el poder de Dios y el suyo. Esta diferencia se ahonda con los profetas de las Escrituras hasta regir todo su destino. Para ellos, la realización de sus esperanzas políticas se ha alejado aún más. Sólo ven ante ellos el aniquilamiento, y a su lado un pueblo que no comprende sus palabras. Isaías recibe la orden siguiente: "Engruesa el corazón de aqueste pueblo, y agrava sus oídos, y ciega sus ojos; porque no vea con sus ojos, ni oiga con sus oídos, ni su corazón entienda, ni se convierta, y haya para él sanidad." Lo mismo contaban los griegos sobre Casandra: que Apolo le había enseñado el arte de la profecía, pero que la había castigado por resistirse a su amor haciendo que nadie creyese en sus palabras. La política vidente le parece locura al hombre del mundo.

Pero eso no perturba a los profetas. Se burlan de todos aquellos que creen poder oponerse al decreto de Dios. "¿Y qué haría el rey por nosotros? Han hablado palabras jurando en vano al hacer alianza: por tanto, el juicio florecerá como ajenjo en los surcos del campo." Entre este pensamiento visionario y el realista no puede haber ningún acuerdo, sólo habrá

enemistad mortal, como la que sufrieron Elías, Miqueas, Isaías y Jeremías. Su recompensa usual es la persecución, el maltrato, la proscripción y el foso de los leones. Isaías se siente tan seguro de su misión, que se regocija cuando se acerca el enemigo y le da la bienvenida como verdugo de Dios. Sin embargo, precisamente a él deben los judíos una hazaña política de primer orden: la salvación de la capital. Cuando Sennacherib el asirio ataca a Judea y sus agentes se vanaglorian ante los muros de Jerusalén de la superioridad de sus tropas y sus dioses, el profeta predica la resistencia, contra todos los dictados de la razón, y pronostica la derrota del enemigo. Sus respuestas son como versos de oráculo; la que dirige a Sennacherib termina así:

Por cuanto te has airado contra mí, y tu estruendo ha subido a mis oídos: yo por tanto pondré pues mi anzuelo en tus narices, y mi bocado en tus labios, y te haré volver por el camino por donde viniste.

El rey no se rindió, y Sennacherib se vio obligado, probablemente por la peste, a levantar el sitio.

La palabra del profeta siempre tiene intención salvadora. Los magos impulsan al pueblo en tiempos felices a la soberbia y en la desgracia lo lanzan a la desesperación. Los profetas hacen lo contrario: pintan ante los dichosos el terrible final y consuelan a los infelices con la liberación cercana. Esta promesa de la salvación futura es la especialidad de la política profética. Su mensaje es doble; se desata en imágenes desoladoras del desastre, pero describe con la misma pasión la elevación que ha de venir y que tiene que pagarse con la catástrofe. Con esto también quebrantan el mensaje trágico con que espantan a su pueblo. Su visión del futuro compensa la condenación del presente y hasta los acerca a los antiguos profetas de salvación que ellos mismos han desechado. En el peligro de aniquilamiento, las promesas de felicidad o de desdicha se alejan una de otra hasta donde es posible, pero a pesar de todo siguen relacionadas entre sí. En esta relación estriba la tragedia histórica de la profecía judía. Su promesa desembocó en la tragedia de su realización. La tensión entre el Yo divino y el humano se transformó en el contraste entre visión y realización, la tragedia interior del profeta en la lucha histórica en torno a su palabra.

Isaías llega a conocer una liberación. Hasta en sus pronósticos más negros deja un poco de esperanza. Asegura que un resto del pueblo sobrevivirá a la destrucción, se convertirá y será el tronco de un futuro mejor, "cuando el Señor lavare las inmundicias de las hijas de Sión, y limpiare las sangres de Jerusalén de en medio de ella, con espíritu de juicio y con espíritu de ardimiento". Cuando Isaías vio que la sentencia se había consumado, su espíritu de contradicción se levantó para prometer el reino mesiánico, con el que sacó a los judíos de su postración y que, como visión de un orden perfecto sobre la tierra, ha iluminado todos los siglos. Ya no

proclamó esta visión como un mensaje de Yahvé, sino que fue su testamento personal, la más grande poesía política de la literatura universal.

¿Cuál sería la condición perfecta sobre la tierra? Que ya no se derramara sangre, que ningún hombre maltratara y explotara al hombre, que nadie sufriera hambre, que todos pudieran desempeñar el trabajo que les corresponde y todos pudieran convertirse en aquello que les fue destinado por la naturaleza. Todo eso no es una empresa desdeñable y bien valdría la pena dedicarle el mayor esfuerzo. En el fondo no es algo inalcanzable, pues está en el ámbito de la capacidad humana porque corresponde al pensamiento racional. Por eso también está en la mente de los reformadores políticos de todos los tiempos. Sin embargo, como producto del pensamiento, sólo es el día hábil de un orden ideal, pero en sus detalles es objeto de disputas interminables. La visión poética deja muy atrás la posibilidad racional. Sobre este día hábil despliega la alborada de la dicha que no depende de ningún mecanismo, por más inteligente que éste sea. La tierra no sería completamente feliz sino cuando todos los días despuntaran como un día de fiesta de la paz imperturbable, cuando el trabajo fuera un placer y la vida en común una fiesta, un domingo sin fin, sin dolor, sin el mal, sin la muerte. Eso sería el cielo sobre la tierra.

Isaías profetiza que de la destruida casa real judía nacerá un soberano que establecerá en la tierra asolada la paz eterna. Este reino nuevo no es obra de los humanos, sólo Dios puede instaurarlo. No se habla de su constitución política; únicamente del espíritu divino que se derramará sobre los hombres. Sobre el Mesías se dice lo siguiente:

> Y reposará sobre él el espíritu de Jehová; espíritu de sabiduría y de inteligencia, espíritu de consejo y de fortaleza, espíritu de conocimiento y de temor de Jehová. Y hará le entender diligente en el temor de Jehová. No juzgará según la vista de sus ojos, ni argüirá por lo que oyeren sus oídos; sino que juzgará con justicia a los pobres, y argüirá con equidad por los mansos de la tierra: y herirá la tierra con la vara de su boca, y con el espíritu de sus labios matará al impío. Y será la justicia cinto de sus lomos, y la fidelidad ceñidor de sus riñones. Morará el lobo con el cordero, y el tigre con el cabrito se acostará: el becerro y el león y la bestia doméstica andarán juntos, y un niño los pastoreará. La vaca y la osa pacerán, sus crías se echarán juntas; y el león como el buey comerán paja. Y el niño de teta se entretendrá sobre la cueva del áspid, y el recién destetado extenderá su mano sobre la caverna del basilisco. No harán mal ni dañarán en todo mi santo monte; porque la tierra será llena del conocimiento de Jehová, como cubren la mar las aguas.

Bajo este rey de la paz las tribus judías se reconciliarán por fin, Jerusalén se convertirá en la capital de un mundo liberado, soberana sin violencia. En todos los casos de conflicto, los pueblos buscarán el consejo de Yahvé, "y volverán sus espadas en rejas de arado, y sus lanzas en hoces: no alzará espada gente contra gente, ni se ensayarán más para la guerra".

Nunca se proclamó cosa más grande. Estas palabras son la base para casi todos los intentos de establecer una paz duradera. Contienen todo lo que ansían los hombres de buena voluntad. La pacificación de todas las criaturas recuerda la leyenda de Orfeo, sobrepasa toda razón humana, es un sueño. La historia universal demuestra que este sueño es irrealizable, pero los místicos de la política siguen creyendo en él. En medio del fragor de las luchas por el poder oyen llorar en el pecho del hombre al niño que se acuerda del paraíso, y tratan de secar sus lágrimas. Desean lo imposible, los políticos quieren lo posible. A la política realista no le importa la dicha del hombre sino el poder. Su objetivo supremo es la fundación, el aumento y la defensa del poder sobre los pueblos. Recibe su ley de la pura relación de fuerzas de aquellos que pugnan por obtener el dominio. Por el contrario, la política profética busca la manera de acabar con toda la miseria estatal. Niega el estado verdadero, que es una obra de la necesidad, invocando la utopía. Se erige en la eterna antítesis de los poderosos. Ninguna realización fáctica llega a satisfacerla.

Orfeo sólo posee la existencia perfecta en el canto. Isaías la transfiere al futuro, y ésta arrojó una sombra sobre su visión. Todo futuro alguna vez se torna realidad, toda profecía provoca la realización fáctica que no es posible sin violencia. A la promesa del reino de la paz se añadió posteriormente la exigencia de una última guerra santa, que sojuzga a los pueblos vecinos para que la nueva Jerusalem pueda dominar pacíficamente sobre la tierra. Aquí habla el espíritu del mesianismo tardío, que traslada el centro de gravedad utópico del ámbito religioso al estatal, y que ocupa su imaginación principalmente en los placeres sensuales del reino milenario. Estos fanáticos soñaban con un juicio divino destructor y ansiaban convertirse en sus mártires y sus ejecutores. Hasta el resignado Jeremías se deja llevar de vez en cuando por sus fantasías acerca de la terrible venganza que se tomará en los enemigos de Dios. "Y la espada devorará y se hartará, y se embriagará de la sangre de ellos: porque matanza será a Jehová, Dios de los ejércitos, en tierra del aquilón junto al río Éufrates." Estas esperanzas condujeron a la tragedia en Gólgota y a la lucha eternamente renovada en torno al significado del mensaje que dejó el crucificado. No se le creyó cuando dijo que su reino no era de este mundo; la promesa falsificada de Isaías sobrevivió a este martirio y continuó su existencia en las doctrinas quiliastas del mundo occidental. De ahí nacieron los ríos de sangre de las luchas religiosas y heréticas en que se hundió una vez tras otra el sueño de la paz eterna. Cada una de estas guerras se conducía como la última guerra santa para el reino de Dios sobre la tierra, y sólo contribuyó a destruir la fe en su advenimiento. La promesa mesiánica siguió siendo la esperanza de grandes poetas y, a través de ellos, de los pueblos. En ella se basó San Agustín cuando habló de la guerra santa, del *bellum deo actore*,

al servicio del estado de Dios y con el cual proveyó a los papas belicosos del Renacimiento de las armas ideológicas necesarias para las Cruzadas. Pero también se acogieron a esa promesa todos los ilusos y los hechiceros políticos, los grandes y los ridículos fundadores de reinos, que blandían con una mano la espada y sostenían en la otra un libro sagrado. Ellos fueron los peores enemigos de la paz, ellos mancharon la visión de los profetas con asesinatos interminables. Esto no altera en nada el hecho de que aquella visión exprese lo eternamente deseable. Se alza como una constelación sobre el mar de sangre de la historia.

La tragedia griega

También los griegos, cuando aún eran piadosos, creían en el origen divino de la poesía. Sus leyendas relatan cuáles dioses inventaron los diferentes géneros poéticos y sus correspondientes instrumentos musicales. Es seguro que detrás de las invocaciones homéricas de la Musa alguna vez hubo verdaderas plegarias por la inspiración. En tiempos de nomadismo, los intérpretes de augurios iban a la cabeza de la tribu, como Calchas y otros al regreso de Troya. Se cuenta que el mismo Apolo encabezó a los dorios nómadas, como Yahvé a los judíos. Hasta en tiempos históricos se llevaban imágenes divinas con un brasero portátil a las batallas, como se hacía en Israel con el Arca de la Alianza. Había sacerdotes adivinos en todos los santuarios locales para que el pueblo los consultase en sus dificultades cotidianas, y servían en las cortes de los príncipes como intérpretes de los augurios de sacrificio, de los sueños, del vuelo de los pájaros. En la guerra, el *mántis* tenía gran importancia como "ojo del ejército". Encontramos ilustraciones legendarias de esta situación en los viajes de Orfeo y Anfiarao como acompañantes de los Argonautas. Los espartanos tenían fama de tratar cruelmente a los adivinos enemigos que tomaban prisioneros. Hasta Alejandro Magno iba acompañado en sus campañas por Aristandro, quien se dirigía a su señor, aun cuando tuviese que desilusionarlo, "con las mismas palabras que pronunciaba la divinidad".

Junto a este tipo de videntes se estableció, igual que entre los judíos, un sacerdocio mágico extático. Era característico principalmente al culto de Dionisos que había venido de Tracia. En Delfos, la pitonisa balbuceaba "con labios enloquecidos" sus sentencias en medio de los vapores que escapaban de la tierra, como una poseída de Apolo, el dios de los oráculos. También había extáticos y extáticas ambulantes que respondían a los que buscaban su ayuda y ayudaban a los que sufrían persecuciones demoniacas. A este grupo pertenecían las sibilas, que según la tradición vivían en la soledad o bajo tierra y sólo se mostraban durante algunos instantes para

proferir vaticinios. En este grupo encontramos a Epiménides de Creta, que después de despertar de un sueño mágico que duró más de cincuenta años vagaba por la tierra como un sacerdote purificador extático y a quien Goethe escogió como símbolo de su poesía.[1]

La literatura griega refleja esplendorosamente estas costumbres. Las epopeyas homéricas, las tragedias áticas, están llenas de oráculos y profecías. Los sueños de Penélope y Nausica en la *Odisea*, el caballo adivino de Aquiles en la *Ilíada* atestiguan la creencia en los augurios de sueños y animales. El representante más famoso del *mántis* en la literatura es el ciego tebano Tiresias, el de la vara de oro, que aparece en la *Odisea* y en Sófocles. Las mujeres que pronunciaban oráculos en la exaltación, como su hija Manto y Casandra, la hija de Príamo, pasaron a la inmortalidad a través de la tragedia ática. Pero todos ellos tienen únicamente confirmación poética. No pueden servir como documentación para el aspecto histórico de sus prototipos. Son símbolos poéticos; demuestran que el vidente griego pasó por una espiritualización parecida a la que sufrió el mago en la figura de Orfeo.[2] También la videncia de los griegos se disolvió en la poesía profana. No tuvieron ningún Moisés que reuniera a las tribus recalcitrantes bajo su vara divina. No conocieron las hordas proféticas de Siria y Judea, sus videntes no produjeron ningún jefe como los de los judíos. A partir de la ilustración efectuada por los sofistas en el siglo V, el prestigio de los videntes y los oráculos fue declinando, al paso que la poesía comenzaba a desempeñar un papel más importante que nunca. Podemos observar esta transición con mayor relieve en la tragedia.

En Atenas surgió de los cantos y las danzas extáticas que se ejecutaban anualmente en honor de Dionisos —el ditirambo, cuya forma artística se atribuía a Arión—, la poesía escénica que se convirtió en la expresión máxima del pensamiento trágico. La ejecución de las obras no estaba encomendada a los sacerdotes, sino a los ciudadanos. El drama trágico floreció cuando el triunfo militar sobre los persas en Asia condujo a los griegos, en el transcurso de dos generaciones, a la cumbre del poder y a la miseria de las guerras del Peloponeso. Esquilo, el primer maestro del teatro trágico, presenció el incendio de la Atenas conquistada por los persas y la derrota

[1] Aún en tiempos helenísticos pululaban en las ciudades griegas, así como en las judías y babilónicas, los profetas de toda especie. Plutarco se queja de la chusma que en ciertos templos dice la buenaventura en versos a los esclavos y las mujeres y en esta forma desprestigia a la poesía. En Roma circulaba tal cantidad de libros de oráculos en griego y en latín, de orígenes apócrifos, que Augusto los mandó confiscar y quemar. En el Libro del Apocalipsis se habla de una profetisa que se dedica al comercio carnal con sus seguidores, que come lo que se ha sacrificado a los ídolos y les hace conocer "las profundidades de Satanás" (2. 20. ss.).

[2] Lo mismo puede decirse sobre lo que sabemos acerca de la Völva nórdica, la vidente errabunda que aparece en algunas escenas del *Edda* y de las sagas de Islandia. El canto más famoso del *Edda*, intitulado Völuspa ("La visión de la adivina"), relata la visión extática de una profetisa de esa índole, quien por mandato de Odín proclama el destino de los dioses desde la creación del mundo hasta el fin. Tampoco esta figura es auténtica, sino ya una máscara poética

de la flota persa en Salamina que fundó el poderío de Atenas. Eurípides fue ya un testigo de la caída repentina de este poderío. En medio de estos sucesos, que separaron tormentosamente al Occidente y Asia, nació la tragedia, una de las mayores hazañas del espíritu poético y que sólo existe en Europa. Se forjó cara a cara con los horrores del aniquilamiento y sólo pudo surgir bajo esta enorme presión. Su nacimiento, igual que el de la poesía órfica y la aparición de los profetas de las Escrituras, es un proceso trágico en sí mismo. No sólo el tema de estas representaciones era trágico, sino también la forma en que se crearon. La tragedia no sólo se componía, sino que se vivía.

Lo trágico es la suprema forma griega de lo vidente. Con él despertó el alma de la cultura occidental. El poeta trágico asumió el cargo místico de adivino que Casandra abandona en Esquilo y creó en tiempos de catástrofe una nueva promisión. También ésta era el producto de un pavor gigantesco, el exorcismo de una terrible amenaza. También ella plasmaba una visión "teológica", pero distinta de la judía: la del gran hombre que lucha con el destino. El poeta trágico no actuaba como un elegido que se presenta ante los ofuscados, aunque no le hubiesen faltado razones para ello; menos aún tenía el concepto de un pueblo elegido. Se levantaba del seno de la ciudadanía, como un presentador del destino humano general que también lo incluía a él mismo, y se exponía abiertamente, confiando sólo en su verdad, al fallo de los atenienses. También su visión giraba en torno de la destrucción. En ella irrumpía nuevamente la oscuridad de lo demoniaco, que Homero y Hesíodo habían aligerado en forma tan memorable. Aquellos cantores no carecían de melancolía trágica, pero ésta tuvo que encontrar su expresión suprema en el drama. Aquí se plasmó en una forma tan grandiosa y tan pura como no volvió a darse hasta la aparición de Dante.

El protagonista de la tragedia es el gran hombre a quien la pasión demoniaca vela la mirada y confunde la razón. La naturaleza se muestra en él con irrefrenable violencia: la avidez de poder, de oro, de gloria, de la mujer, de venganza, el placer de destruir y asesinar, "la insolencia impía de la soberbia", pero también el miedo crispante, el horror espeluznante, el dolor abrasador, la desesperación clamorosa. Las situaciones primigenias de la existencia aparecen, con enorme aumento, como en una pesadilla o en el pensamiento de un niño: la mirada paralizadora de la desgracia, la sangre humeante del asesinato, el crimen contra la naturaleza, el horror del castigo, el presentimiento de una culpa espantosa que acompaña a la vida misma. El culpable está en manos de un ser terrible, el destino, que es más fuerte que él. El destino lo derriba para que él, en su sufrimiento y su muerte, reconozca la verdad divina. Espantosos poderes, junto a los dioses y por encima de ellos, levantan la cabeza y lo hacen caer. Aquí, los dioses

aún tienen su terrorífica faz arcaica. El que se ha salvado del destino los ensalza como guardianes benignos, la víctima los ve como demonios traicioneros. Se intenta apaciguar con ofrendas a estos incalculables poderes superiores e inferiores, y los cantos de un coro que presencia todo y que en vano trata de prevenir consisten principalmente en plegarias. Aquí rige el dolor pagano sobre el sino del hombre y de toda criatura, que también resuena con retención épica en los cantos homéricos y con efusividad lírica en la lira de Orfeo. En la *Orestiada*, Egisto grita al coro indignado:

> *Tu lengua es bien contraria a la de Orfeo.*
> *Atrala él con su voz todas las cosas y las alegraba.*

¿Qué es el "destino"? En la tragedia se manifiesta como la maldición que pesa sobre toda una estirpe de príncipes. La maldición se pronuncia por un antepasado como una sentencia terrible o por un oráculo como un vaticinio enigmático sobre una familia, que tiene que presenciar cómo se cumple esa predicción. Así, en la *Ilíada* la madre de Meleagro maldice a su hijo, Edipo execra a sus dos hijas, y como se dice de Agamenón en la *Orestiada* "ya muerto mata a los vivos". En otras ocasiones, la infracción del respeto a los dioses o la intervención arbitraria de una divinidad provocan la desgracia. La forma más antigua es seguramente la inescapable palabra fatídica, es decir, el encantamiento verbal plasmado dramáticamente. Estas obras tienen la grandeza de la auténtica primitividad. En una gran parte, estriba en su acercamiento al pensamiento mágico de la época primitiva y en su alejamiento del pensamiento psicológico de los siglos modernos. Las terribles abominaciones que aquí se amontonan no deben aprehenderse en forma realista, sino que tienen una realidad distinta de la tragedia psicológica moderna. No son crímenes fácticos, sino encarnaciones de imágenes horripilantes como las máscaras demoniacas de los templos asiáticos. Tampoco se puede penetrar en la esencia de este teatro si se toman sus representaciones como un placer puramente estético.

La clave para la comprensión la tenemos en el hecho de que la tragedia ática formaba parte de una celebración religiosa en la que participaba toda la población de Atenas. Su objetivo era la purificación de toda la ciudad en el marco de un juego de conciliación religioso. No sólo tenía origen mágico su tema básico, la maldición del destino, sino también la misma institución de un teatro trágico. Sin embargo, desde Esquilo sobrepasa al acto mágico para representar una verdad divina que abraza a toda la Polis. La única trilogía de Esquilo que se ha conservado, la *Orestiada*, no acaba con la destrucción del protagonista, sino con su salvación. La votación en el juicio del Areópago da como resultado igual número de votos en pro y en contra del matricida Orestes, pero Atenea da su voto en favor de él. De esta manera no se le entrega al verdugo, sino que se le permite regresar

a la vida. Una divinidad rompe el círculo demoniaco de la maldición. En varias otras trilogías de Esquilo puede trazarse la misma reconciliación de los poderes beligerantes. El *Prometeo*, que lleva a tales extremos la rebeldía y la blasfemia contra Zeus que muchos se niegan a aceptar esta obra como producto de aquel poeta piadoso, no indica lo contrario. Hay que imaginar a la *Prometiada* completa como una capitulación del rebelde ante Dios, como la que se efectúa en el Libro de Job. No fue sino la época moderna la que vio en esta obra la tendencia demoniaca shakespeariana hacia la catástrofe. La obra proviene de un pensamiento cuya raíz es el dolor más profundo, el conocimiento de la futilidad de toda la grandeza humana, pero no es en modo alguno una visión de la nada. La tragedia conduce a los espectadores a este dolor, pero los devuelve purificados. También aquí se efectúa un "sufrimiento sustitutivo", pero no en el sentido mágico o cristiano, sino en el sentido sacro-pagano. Estas purificaciones dotaban a los griegos de una parte de la fuerza que los capacitaba para vencer a los bárbaros asiáticos. En su escenario trágico, el hombre se elevaba a la conciencia de su situación terrena, al valor de su destino que lo obligaba a serse su único apoyo, a la seguridad prometeica ante el peligro de muerte que se convirtió en la esencia de la condición humana de Occidente.

Las tragedias de Esquilo, "configuradas como monstruos" (Goethe), aún están llenas de costumbres mágico-religiosas. En él, la tumba aún posee la consagración inquebrantada del culto arcaico a los muertos. Los ritos fúnebres, los lamentos rituales por el difunto, los conjuros del muerto y las plegarias son ingredientes importantes de sus obras. Las más antiguas tienen todavía un carácter totalmente oratorio. Sobre todo los *Persas* producen el efecto de una procesión que se ha detenido; tienen como escenario la tumba de Darío y consisten principalmente en cantos del coro, el informe del mensajero, pregunta y respuesta de dos personajes y el treno fúnebre. La reina relata su sueño de mal agüero enviado por los dioses, el punto culminante es la invocación solemne del espíritu de Darío, a quien la reina Atossa pide consejo acerca de la desgracia que se ha cernido sobre el reino, de la misma manera como Saúl invoca en sus apuros el espíritu de Samuel. El coro no se atreve a mirar el espíritu o a hablar con él. El difunto rey profetiza a la reina los sucesos que están por venir. Este escenario primitivo permanece el mismo en todos los dramas que se han conservado. Las plegarias y las ofrendas están pensadas como actos rituales en el escenario. En la desaparecida primera parte de la trilogía labdácida, Edipo bebía la sangre del padre que había asesinado y la escupía como hechizo protector contra la venganza del muerto. En la *Orestiada*, la maldición que pesa sobre los atridas comienza a cumplirse con un sacrificio humano: Agamenón sacrifica a su hija Ifigenia para obtener un viento propicio en su viaje a Troya. La segunda parte comienza delante del túmulo del propio Agamenón y culmina

con la solemne invocación que de su sombra hacen Orestes y Electra, quienes claman a los "dioses oscuros" del interior de la tierra, acompañados por el canto del coro, y ruegan al espíritu del padre asesinado que los asista en su intento de venganza. En la tercera parte, las *Euménides*, el sentido de la obra aparece con conmovedora claridad. La diosa Atenea apacigua a las Euménides que acosan al matricida de santuario en santuario y lo hipnotizan con sus cantos mágicos. Les ofrece una morada y honores divinos en su ciudad, y con eso calma por fin su rabia. Los demonios de la venganza entonan un canto de bendición sobre Atenas y se dejan conducir por la diosa y las sacerdotisas a su santuario subterráneo, en donde se les consagrará un culto permanente. Se neutraliza a los demonios por medio de la veneración religiosa. Tal es el espíritu ritual de este arte, que se sobrepone a lo demoniaco con ayuda de una verdad moral. Su objetivo es el equilibrio entre al luz y las tinieblas.

Los personajes videntes que actúan en las obras de Esquilo atestiguan la familiaridad que aún tenía con la adivinación mágica. En los maestros legendarios cita a los arquetipos de su arte visionario. En la primera escena de las *Euménides* aparece la pitonisa frente al templo délfico de Apolo, cuyo horror salvaje sólo era posible en una edad de profunda religiosidad. También su Prometeo posee el don adivino, pero ambos empequeñecen al lado de la grandiosa figura de Casandra en la *Orestiada*, la presentación suprema del vidente que nos ha legado la poesía griega. Agamenón trae consigo a la hija de Príamo como parte del botín que ganó en Troya, y Clitemnestra la mata como amante suya. Delante del palacio de Argos, Casandra percibe anticipadamente el olor de la sangre y se debate convulsivamente en su última visión destructiva que revela su propia tragedia. A Apolo, quien le otorgó el don profético, prometió y denegó su amor, y él la castigo con la maldición de que todos los hombres la tomasen por mentirosa. Sus palabras, como las de los profetas judíos, no convencen a nadie; es arrastrada como amante de un mortal y tiene que compartir su fin sangriento por haber despreciado el amor de un dios. En su último acceso de locura profética se desploma bajo la carga de su videncia. Se revuelve a gritos contra la fama injuriosa de "hechicera mentirosa" que la persigue entre los hombres y contra Apolo, el dios que la engañó y la abandonó. Rompe su vara y arroja al suelo su frontal; Apolo la despoja de su dignidad profética y la hunde en la miseria de una mujer cualquiera cuya felicidad se apaga en la desgracia. Es la contraparte profética de la leyenda de Orfeo, que pone de manifiesto la diferencia entre el vidente místico y el mágico. El mago Orfeo penetra atrevidamente, por fuerza propia, en la morada de los dioses del infierno. A la profetisa la persigue el dios de la luz con su exigencia de sumisión incondicional, que destruye a la débil doncella. Ambos casos son derrotas trágicas que se convierten en umbrales de la gran poesía. Una rebelión semejante del vidente

contra Dios ya no era imaginable entre los profetas judíos. Corresponde a la lucha de Jacob con el ángel, pero ya está plasmada como parábola poética.

La espiritualización de la magia hacia el arte avanza todavía otro paso con Sófocles. Él vio cómo Atenas quedaba exhausta, y mitó como contemporáneo de una decadencia trágica los ojos de la esfinge. La Atenas de Pericles se volvió plebeya, la unidad griega fue sofocada por la bajeza, pero él no perdió la fe en sus dioses. Sin embargo, sus dramas han perdido la pesadez ciclópea, su profecía se manifiesta sobre todo en el tejido de meditaciones que envuelven a los hechos horripilantes de sus obras. Además, añade una belleza deliberada que Esquilo desconoce. El mismo Sófocles dice qué es lo que él entiende por videncia trágica: el mirar la existencia en su totalidad, la cual sobrepasa la capacidad intelectual del hombre. El Ser en su totalidad no es perverso, es mortal; es una armonía cósmica que destruye al ser individual. Sófocles mira la existencia como un espíritu armónico, ve al mismo tiempo lo terrible y lo magnífico. En *Edipo rey*, el coro alaba las leyes divinas inviolables que no fueron hechas por los hombres y que están en el límpido éter celestial. Cuanto más grande y valeroso sea el hombre, más poderosa se le revelará esta armonía olímpica. El destino que lo destruye espantosamente la confirma. Cuanto más grande sea la fuerza y más templado el valor, más grave será el destino, más profundo el dolor, más negro el peligro y la muerte. Eso lo saben las almas vigorosas; a las ordinarias les parece absurdo. No es una contradicción, sino la clave general, el hecho de que en la *Antígona* se diga del hombre que es lo más grandioso que hay sobre la tierra. La grandeza trágica requiere el aniquilamiento. Permite conocer hasta dónde alcanza el hombre, en dónde comienza por encima de él el ámbito divino y en dónde debajo de él el reino demoniaco.

Esta humanidad aparece con la audacia suprema en Eurípides. Compuso sus obras ya en medio de la decadencia, experimentó la victoria de la necedad en carne propia y se fue finalmente, cuando vio aproximarse peores cosas aún, a Macedonia. En él apenas se encuentran trazas de la armonía de Sófocles. En el destino ve principalmente la falta de sentido, en los dioses el capricho y la arbitrariedad, en lo demoniaco la malignidad. Todo lo oscurece el nihilismo. Se disuelve la sagrada unidad de héroe y destino y se convierte en el despiadado mecanismo del mundo que destruye todo en sus engranajes, que rebaja y rasga todo lo sublime. Ya aquí, en la misma Atenas, comenzó la secularización de la tragedia. La veneración religiosa de los dioses y los demonios se convirtió en interés psicológico por la víctima de los violentos poderes hostiles y en reflexiones políticas. Los hombres, sean buenos o malos, caen bajo la guadaña como la hierba del campo; ésta es la única certeza que ofrece el curso del mundo. Finalmente, Eurípides invoca en *Las Bacantes* nuevamente la divinidad cuyo culto había sido la cuna del teatro trágico: Dionisos, el señor del éxtasis beatífico y aniquilador. Muestra cómo los hom-

bres lo siguen tambaleándose, sin que sea posible detener su embriaguez vital con la pregunta acerca del Bien o el Mal, acerca de lo racional o irracional.

El camino que recorrió la tragedia fue continuado por la filosofía griega. También ella surgió de la magia que se ceñía a la tierra. Los sabios presocráticos habían sido aún adivinos de la naturaleza, que trataban de aprehender la esencia de las cosas por medio del pensamiento vidente. El pensar y el hacer poesía eran para ellos lo mismo. Hombres como Jenófanes y Empédocles vivían como profetas errabundos enviados por los dioses. También los fragmentos de los poemas épicos de Empédocles sobre la naturaleza pertenecen, como los discursos más o menos contemporáneos de Zoroastro, a los testimonios de la antigua poesía profética. El ascenso paulatino a la abstracción condujo al cambio que se operó en Sócrates y su discípulo Platón, cuyas observaciones sobre la inspiración poética fueron recogidas y aceptadas por la Europa cristiana.

Platón todavía estaba suficientemente cerca de los videntes para tomarlos en serio, pero ya no los veía como un ingenuo creyente, sino con los ojos del pensador conceptual. Sabía de la existencia de lo suprasensible, pero nada más, y en el claro sistema de sus pensamientos le asignó un lugar en que perdía la importancia que hasta entonces había tenido. Fue rebajado a la región superior del ámbito sensible, del cual el hombre pensante se eleva a las ideas puras. El hombre está encadenado con su cuerpo a lo turbio y lo malo de la tierra, por su alma pertenece al mundo de las ideas, y de él depende la elección, a través de su conocimiento y su voluntad, entre éste o aquélla. De aquí nació la doctrina poética que ejerció una inconmensurable pero ambivalente influencia sobre la literatura occidental. Platón presenta al poeta, repetidas veces, sobre todo en el *Fedro*, como un poseído de la locura sagrada, a quien en la belleza se le revela lo divino. El poeta enloquecido posee una videncia divina que provoca con razón el estremecimiento religioso, pero el filósofo sabe que por encima de eso aún existe un conocimiento más puro. Remontándose sobre el reino de las imágenes llega a la contemplación del ser puro, como aparece ante los ojos de los dioses. "De estos poetas, ninguno ha cantado alguna vez el lugar supracelestial, y ninguno lo podrá hacer como ese lugar merece... El ser incoloro, sin forma, inmaterial y verdadero sólo puede ser visto por el guía del alma, la razón." Por más comprensión y amor que Platón demostrase por la visión del poeta, sus palabras giran siempre en torno de esta distinción entre inspiración y conocimiento racional. La inspiración es un estado inconsciente de exaltación, sin verdadero conocimiento, lleno del peligro de abuso y engaño de sí mismo, como lo demuestran los artificios literarios de los sofistas. Por lo tanto, el mando de la humanidad no se encuentra con los poetas, sino con los filósofos razonables o, en otros términos, con los maestros de la comunicación lúcida.

El doble deslinde de la inspiración, contra la locura ordinaria y contra el conocimiento filosófico, es la característica decisiva de la doctrina platónica. Estas distinciones revelan que su creencia en la inspiración divina ya no era inconmovible. Ya no habla en absoluto de una misión religiosa del poeta. De hecho, su glorificación de la inspiración ya no era más que un bello sueño literario, al cual no correspondía ninguna realidad en la época de la razón especulativa. En su juventud, él mismo había escrito tragedias, y ahora transformaba su insatisfecho afán de poeta en teoremas peligrosamente exacerbados y de belleza seductora. Su actitud ambigua se manifiesta en el hecho de que, desde la crítica de Goethe, ya no se sabe con seguridad si el *Ión* es una confesión de fe en la inspiración o una parodia. Pero también las afirmaciones del *Fedro* pierden su valor por otras tesis de Platón que dicen cosas muy distintas. Su elogio de la locura poética provocó en él mismo una contradicción. En la *República* pasa a una condenación del poeta que es tan memorable como la glorificación precedente. Lo que antes había elevado a un ideal sobrehumano ahora lo rebaja a algo sospechoso por definición. Dice que el poeta es un peligro para los ciudadanos y los excluye de la comunidad estatal ideal. Según él, los poetas épicos —sin exceptuar a Homero— han difundido conceptos indignos sobre los dioses, y los dramáticos han excitado y seducido los sentimientos de los hombres. En su Estado, solamente los poetas líricos podrán seguir ejerciendo su arte, bajo la supervisión de los jueces.

De esta manera se extingue en Grecia la creencia en la divinidad del poeta. Ya en la Antigüedad sepultaron esta creencia los epígonos del profetismo judío y la filosofía griega racionalista, en la cual Aristóteles fundó la doctrina racional acerca de la poesía. Sus argumentos sobre la tragedia en la *Poética*, cuyos fragmentos se convirtieron en el manual canónico del clasicismo, se desentienden de su aspecto ritual y mágico y de hechos fundamentales como el destino y el mito (con esta palabra sólo denomina la acción del drama), y consuman la profanación de la obra trágica, su concepción puramente moral y técnica. La poesía desciende de su proximidad visionaria con Dios al mundo que tenemos ante nosotros.

POETA VATES

Después de la caída del mundo antiguo ya no podía haber videntes y profetas al estilo pagano. La palabra de los profetas se había cumplido para el Occidente cristiano con el advenimiento de Jesucristo. Dios se había revelado para toda la eternidad, estaba en su inalcanzable trono celestial y hablaba exclusivamente por labios de los sacerdotes. Es cierto que el Evangelio contenía en las escenas del Gólgota una tragedia que pen[illegible] la era cris-

tiana como un último recuerdo del paganismo. Cada vez que en el cielo del año eclesiástico llegaba el duelo del Viernes Santo, y en todas las ocasiones en que se presentaba el martirio del Hijo de Dios, se desplegaba algo del pavor que había conmovido a los griegos ante las obras de sus poetas trágicos. Pero esta parte ensombrecida estaba sólidamente incrustada en la doctrina eclesiástica de la salvación. Al espanto por el triunfo del Mal seguía el júbilo de la Resurrección. Todavía quedaba el miedo ante la muerte, pero se dividía entre el temor del Juicio Final y la fe en la Salvación debida al sacrificio sustitutivo del Crucificado. El sufrimiento terrenal ya no era más que el preludio de la eternidad. Las puertas del Más Allá estaban abiertas, la resolución de la existencia terrena se había transferido hasta más allá de la tumba. El cristiano creyente sólo vivía con su cuerpo en este mundo, su alma pertenecía al cielo, y la Iglesia le procuraba todas las consolaciones que aquí necesitaba.

Es cierto que también ahora había santos y visionarios que veían y oían directamente a Dios, pero ya no podían presentarse como en la teocracia judía y en la tragedia ática. Si trataban de fundar un nuevo reino de Dios a costa de la destrucción de la Iglesia, se les suprimía con toda premura. Sólo podían triunfar como renovadores de la Iglesia existente, amante del poder. El lenguaje de los profetas bíblicos, la Pasión de Jesucristo y de los Apóstoles, despertaban un fervor imitativo que se satisfacía con la fundación de las grandes órdenes y en los movimientos heréticos. A partir de las grandes crisis que estremecieron toda la trabazón del cristianismo en la alta Edad Media, aparecieron una vez tras otra, como presagios de sucesos futuros, predicadores de penitencia que con lengua de fuego hacían las más altas exigencias a la cristiandad. En el siglo XII vivió como abadesa de un convento de monjas benedictinas, a la orilla del Rhin, Hildegarda de Bingen, cuya inspiración proviene principalmente de las visiones de los profetas antiguos. Esta mujer lucha en sus libros con visiones gigantescas, cuya fijación por escrito a veces ni ella misma comprende, y ya durante su vida fue venerada como profetisa porque la voz divina la impulsó fuera del convento y la hizo presentarse ante el pueblo y los potentados seculares. Esta tendencia política la compartió con San Bernardo Claravalle, el organizador de la segunda Cruzada, en cuyos sermones sobre el Cantar de los Cantares salomónico la antigua mística sensual produce una vez más flores opulentas. Este espíritu profético y transformador también alentaba en el popular orden franciscano. De sus conventos salieron a menudo predicadores ascéticos que, como Bertoldo de Ratisbona o Bernardino de Siena, conmovían a los legos con el poder de sus discursos. En el Sur, la sabia orden de los Dominicos también produjo semejantes figuras: Santa Catalina de Siena, que indujo al Papa a que retornase de Aviñón a Roma, el español Vicente Ferrer, que con sus sermones sobre la inminente aparición del Anticristo y el Juicio Final devolvió a la Iglesia

multitudes de sectarios, y finalmente Savonarola, que como predicador de penitencia sufrió el martirio de la hoguera en la Florencia de los Médicis.

Todos estos exhortadores llevaban hábito y estaban al servicio de la Iglesia. Sólo durante los terremotos espirituales del decadente reino medieval volvió a despertar con fuerza renovada el espíritu vidente ajeno al dominio clerical. La videncia profética renació como una suprema posibilidad del habla y la conducta humanas. Con ella se despertó de su largo sueño, en un mundo irreconocible, la percepción trágica. En esta crisis del cristianismo, Dante, Lutero y Miguel Ángel ocupan el mismo lugar que los tres poetas áticos trágicos ocupan en el hundimiento de la antigua religión griega.

Cuando los primeros humanistas italianos descubrieron la Antigüedad pagana, también admiraron al vidente clásico. Lo conocieron primero en las derivaciones romanas; en Virgilio y Horacio recopilaron los motivos que elevaban a un poeta a la categoría de personaje sagrado, de *vates*. Este concepto pagano les vino de perlas en su pugna por independizar a la literatura de la Iglesia. En su calidad de *vates*, el poeta ocupaba una dignidad equivalente a la del eclesiástico. Los humanistas idearon el concepto del "poeta-teólogo", que denominaba al poeta que plasmaba el dogma de la Iglesia en imágenes alegóricas, que glorificaba obras y hombres nobles y proclamaba la "filosofía cristiana". Un poeta semejante continuaba el camino de los videntes judíos y paganos, que ahora eran venerados como los verdaderos patriarcas de la poesía. Se celebraba a Salomón y a Job, a San Juan Teólogo y al Cristo de las parábolas como "poetas sagrados" y, también, como antepasados de la resurrección.

Esta concepción dio a Dante la fuerza suficiente para romper con el tono desgastado de la poesía trovadoresca. Dominaba todo el saber escolástico y humanista de su tiempo. Pero no se adhirió a Virgilio a causa de sus reflexiones literarias y filosóficas, sino porque él mismo tenía una naturaleza visionaria. Propendía a la soledad y al lado oscuro de la existencia, era un hombre de rigor y crueldad sombríos. Por eso realmente llegó a resucitar el estilo vidente y a repetir el destino público de los profetas. Como ciudadano de Florencia, ingresó desde joven en la vida política de su ciudad natal, luchó por independizarla del Papa, y como hombre llegó a tener gran influencia. Fue electo miembro del exarcado y, después, del Consejo de los Cien. En sus cargos atendía las necesidades prácticas de los ciudadanos, se ocupaba de la construcción de caminos y participaba en las violentas luchas de facciones. Se enorgullecía del florecimiento incontenible de la causa pública que para él era el centro del mundo. Pero la ciudad de los ricos mercaderes cayó víctima de las intrigas de potentados mayores. Por mandato del Papa fue conquistada por Carlos de Valois, sus gobernantes fueron sentenciados al destierro de por vida en el año 1302 y condenados a la hoguera *in contumaciam*. Doscientos albañiles demolieron la casa de Dante hasta los cimientos, y él em-

prendió el camino del destierro, vagando de un lugar a otro durante veinte años hasta que fue sepultado en tierra ajena.

En su *Vida de Dante*, Boccaccio lanza apasionadas acusaciones contra Florencia, que había repudiado con locura e ingratitud a su hijo más ilustre y que seguía desconociéndolo. Quería aguijonear la ambición de sus conciudadanos presentando la suerte de Dante como una humillación insólita. Pero esa caída había sido el precio que Dante había tenido que pagar por su grandeza como poeta. Sólo en la larga miseria de su destierro pudo aclararse su hirviente odio político en la genial fuerza creadora de la *Divina comedia*. Pasó del hecho a la contemplación, "en la cual el hombre tiene que abrirse como una rosa y esparcir el aroma que ha adquirido". Pero estaba compenetrado con su patria en lo más profundo de su alma y necesitó más de diez años para resignarse a su destino. Rechazó la amnistía, quería regresar "con la cabeza erguida", y eso significaba: nunca. Ya no participó en las luchas que emprendían sus compañeros para regresar por la fuerza. Su orgullo inflexible hacía que el destierro fuese para él —sólo para él— irrevocable. El dolor por esta herida, la ardiente nostalgia, el rencor contra los enemigos, se manifestaban en él con violencia renovada vez tras vez. Sus escritos contienen confesiones conmovedoras en este respecto; aun en los cantos del *Paraíso* habla de cuán salado sabe el pan ajeno y cuán duro es subir por escaleras ajenas. La esperanza de poder reposar su cansada cabeza en Florencia, a pesar de todo, no lo abandonó hasta sus últimos años.

Como un hombre que erraba sin patria, condenado a muerte, Dante escribió su *Divina comedia*, en la cual su desilusión política y su ira profética contra sus contemporáneos ascienden como por una escalinata gigantesca por encima de la agitación terrenal para enjuiciarla desde la perspectiva del Más Allá. El contenido de este poema es la visión del mes de marzo de 1300, en la que se le aparece Virgilio para conducirlo por los reinos del trasmundo. El omnisciente maestro pagano se vuelve el patrono del *poema sacro* que se atrevió a internarse por aguas desconocidas y a hablar de cosas que nunca se habían visto, dicho o escrito:

Minerva spira, e conducemi Apollo,
e nove Muse mi dimostran l'Orse.

Todas las cosas de la tierra, hasta los sucesos políticos, están en esta obra puestos en el lugar que les corresponde en el universo y de acuerdo con el orden eterno. Ese mundo del Más Allá es el mundo en que vivimos medido con la visión poética. En el Paraíso se le promete a Dante la inmortalidad si vence su odio contra los enemigos; se le dice que su desgracia y su gloria consisten en que sólo ha peleado por la causa de su propia persona. De esta manera, Dante se venga de su patria. Le ofrece la visión que él tiene de ella

e inmortaliza con ello también toda su humillación temporal, como los antiguos profetas inmortalizaban la humillación de Israel:

Ahi, serva Italia, di dolore ostello,
nave senza nocchiero in gran tempesta,
non donna di provincie, ma bordello...

Las escenas del Infierno de Dante y en los distintos planos de su Purgatorio son una sola visión trágica. Pronuncian la maldición cristiana sobre las víctimas de la pasión, del vicio y del mal y condenan la vida sensual como el dominio de Satanás. Desde el punto de vista poético, son lo más grande de la *Divina comedia*, y en su fallo sobre el bien y el mal representan una manifestación altamente personal que en algunas partes perfora el pensamiento eclesiástico. En este místico no sólo arde el profetismo, sino también algo de la magia antigua. Su espíritu está lleno de las alegorías barrocas de Ezequiel, Daniel y del Apocalipsis. La descripción del Paraíso comienza con una plegaria a Apolo en la que Dante ruega al dios griego que le conceda la fuerza necesaria para presentar dignamente lo que ha visto en el cielo. En el Paraíso, su propio antepasado Cacciaguida le vaticinó su suerte futura, inclusive la desgracia del destierro, y se enciende en él el valor para pelear hasta la muerte por la verdad y la justicia. Esta profecía *ex eventu*, la transfiguración de Virgilio y la mezcla constante de motivos antiguos y cristianos revelan que nos encontramos ante una revelación altamente literaria y deliberadamente estilizada. La esperanza profética del reino divino se ha condensado en una obra de arte y no en la palabra activa. En esa forma se realizaba la videncia desde el Renacimiento. Se vertía, como entre los griegos, en el recipiente del arte. Sólo la adustez fanática, el enlazamiento riguroso a una visión que domina todo lo demás y el estilo inspirado aún atestiguan inequívocamente el carácter místico de esta obra poética, que la liga con los profetas tardíos de las Escrituras. Su unidad no consiste en el Yo divino trascendente, sino en la conciencia del poeta. La invocación simultánea de Apolo y de la Virgen demuestra que la religiosidad de Dante, por más arraigada que esté en la fe cristiana, tiende a sobrepasar el horizonte cristiano. Aquí se efectuó la fusión de las esencias antigua y cristiana, que produjo posteriormente las más grandes hazañas del espíritu europeo. Aquella vivificante visión de 1300 condujo a Dante a una existencia poética que se convirtió en el modelo del artista trágico-visionario de la época moderna. Dante empleaba sus visiones en una presentación poética del mundo en que la confusa temporalidad estaba sujeta a los criterios y las leyes de la plasmación artística. Su auténtica seriedad de vidente lo obligó a separarse al fin de Virgilio. Sabía que era superior a éste no como poeta, sino como cristiano bautizado. En el cielo el pagano no podía servirle como espíritu protector

lo que allí se presentaba a sus ojos sobrepasaba todo arte literario. Las últimas, supremas apariciones del Paraíso se descargan sobre Dante como una visión cegadora. Su obra termina cuando el poeta, tocado por Dios, se desploma sin sentido.

Desde Dante, los poetas y artistas desempeñan nuevamente el cargo de vidente. Son mediadores entre este y el otro mundo. Pero entre todos los humanistas, sólo Dante fue capaz de sacar esas consecuencias, de integrar convincentemente la Antigüedad y lo moderno. Para los demás, la profesión de *poeta vates* siguió siendo un ideal. El abismo que ya separaba a Platón de la inspiración era definitivo para hombres como Petrarca y Boccaccio, pues ellos la desconocían interiormente. Ni siquiera veían este abismo, no prestaban atención a las reservas de Platón, y la ambigüedad de sus observaciones se convertía en sus labios en una ingenua aceptación del cargo de vidente. Sólo lo empleaban como una ostentosa metáfora para la grandeza literaria con la cual soñaban; lo confundían continuamente con el éxtasis mágico y con el entusiasmo divinamente sobrio del cantor clásico. Ahora, todo esto se revolvía en el concepto del *vates*, y en este sentido nebuloso también las visiones y los sueños proféticos, como la magia órfica, se convirtieron sin más ni más en una moda de literatos. Los poetas clasicistas se deleitaban con su palabrerío estético sobre la divinidad del poeta y su misión sagrada. El descubrimiento de los diálogos platónicos dio un impulso poderoso a esta doctrina. Tuvo su florecimiento más exuberante en los círculos de la Academia florentina, en la que la filosofía de Platón se entendía como una religión profana, como la confesión de fe del entusiasmo estético. Estos platónicos exaltaron al poeta a la categoría de elegido, y los literatos se encargaron de dar brillo a esta ilusión, cada vez con mayor majestuosidad, en sus tratados y sus epopeyas de retórico amaneramiento. Los profetas, los videntes y las sibilas pasaron a ser temas favoritos en todas las artes. Ahora se erguían como testigos de una grandeza que superaba a todo lo humano, y algo de su santidad fue trasmitida a todos los grandes artistas del Renacimiento. También aquí el signo definitivo del genio era, como en la confesión de fe de la magia órfica, que vivía la seriedad religiosa y la tragedia del vidente. Muchas obras maestras del Renacimiento surgieron de la fe auténtica en la santidad del arte. Su proclamación, en contraste con el espíritu profano, se convirtió en un tema sublime del arte mismo. Rafael la efectuó en su Santa Cecilia, que ilustra el contraste entre la música celestial y la terrena, y en su admirada figura de la Poesía en las *stanze* del Vaticano, que está caracterizada por el lema *Numine afflatur*, tomado de Virgilio. A esta consagración también se profesó Miguel Ángel: en su Moisés y en el ciclo de sus sibilas y profetas, que se levantan por encima del simple juego con la videncia a la misma altura que la epopeya del Dante se levanta por encima de la poesía de los fabricadores de sonetos. También Miguel Ángel era un

visionario de fuerzas, iluminaciones y peligros gigantescos. Su Moisés mira a la desolación de su tiempo con la misma ira y la misma pena que Dante, y la audaz yuxtaposición de sus solitarios profetas y sibilas pinta las dos corrientes del espíritu visionario —la bíblica y la clásica— que habían coincidido en Dante. Evidentemente, tampoco a Miguel Ángel le importaba el significado dogmático de estas figuras. Veía en ellas los símbolos más puros del saber de revelación al cual se sometía como artista. En ellas inmortalizó su voluntad hacia la espiritualidad trágica. Representa la exaltación sobre todo en la figura de Isaías y de la Sibila délfica. También ella, y hasta la Sibila de Cumas, de fealdad crepuscular, ostentan en su grandeza supramundana un fulgor de belleza que no pertenece a la Antigüedad, sino que proviene del alma de su creador. La figura de Moisés es en su totalidad una gigantesca autorrepresentación de este artista.

Pero esta época presenció en Lutero la erupción del espíritu de oposición que abrió nuevamente la grieta entre el pensamiento profético y el artístico en la realidad. A causa de Lutero, la creencia estética en la inspiración, propagada por los humanistas, se hizo imposible en el suelo alemán. Como contrincante del papado, como traductor de las Santas Escrituras, como autor de una nueva liturgia y de nuevos cantos religiosos, Lutero pretendió de hecho ser una herramienta de Dios. La experiencia que lo condujo a ello fue la iluminación debida a la palabra de Dios. Una prueba de esta iluminación fue el hecho de que tradujo en tres meses el Nuevo Testamento. Pues él invocaba la palabra divina escrita, no escuchada directamente; con eso revela su carácter sacerdotal que lo indujo a fundar una nueva iglesia. Pero en los primeros años de la lucha que entabló Lutero, Europa presenció un espectáculo como sólo el genio vidente puede producirlo. En esa lucha, este monje levantisco demostró lo que puede hacer un solo individuo que se rebela por mandato divino contra los sacerdotes y los señores de este mundo. Como actuante de la palabra encendió la rebelión en la Cristiandad y la fascinó con su persona, con todo y que negaba al hombre toda posibilidad de ganar méritos a través de sus obras. Era tan insustituible como hombre que él, el renovador de la Iglesia, abrió el camino a la sensibilidad individual dentro de la religión. Pues la gracia divina que había experimentado personalmente motivaba arrebatadoramente todo lo que hacía y escribía. Espantó a su siglo no sólo con la fuerza de su predicación, sino, como los profetas, principalmente con el empuje de su Yo. La discrepancia interna del inspirado tenía en el mundo nuevo un efecto rápido e inexorable. Se reveló en el resultado de esta lucha, en el cisma de la Iglesia que vino a ser la fatalidad histórica de Alemania. También Lutero era una figura trágica, de lo cual él mismo se daba cuenta en ocasiones; esa noción ensombreció sus últimos días. Si en vez de manejar la palabra la hubiera plasmado artísticamente, si se hubiese alzado como poeta, la literatura alemana hubiese poseído en él una aparición equi-

valente a Shakespeare. Pero así, se enfrenta a este supremo poeta del Renacimiento como el más grande místico y sacerdote de la palabra, el hombre que convirtió a Alemania en la patria de la literatura visionaria.

Simultáneamente con el Evangelio puro, el Renacimiento del arte se extendió por Europa y cautivó con el esplendor de sus metáforas mitológicas a todos los espíritus. De esta manera se creó el contraste entre arte cristiano y pagano, que forma la pauta para la historia de la literatura moderna. No sólo de los autores clásicos, sino también de la Biblia traducida irradiaban corrientes vitales, y no sólo en la Iglesia, sino también en la teoría artística surgió al poco tiempo un clericalismo que llegó a ser un peligro para la poesía resurrecta. Ahora, en todos los países se predicaba y se aceptaba el genio del artista. Se alababa alternativamente como una fuerza mágica de la naturaleza y como una inspiración divina. Las sublimes imágenes y los conceptos se estereotiparon en una opulenta terminología. En Francia, Ronsard se atenía, igual que los italianos, a la diferencia fundamental entre el poeta iluminado y el versificador común y corriente. Du Bellay repetía las sentencias que había aprendido de sus maestros italianos sobre la divina locura del poeta. Sin embargo, como a ello se unía la glorificación incondicional de los autores antiguos, lo cual ya habían hecho los humanistas, esta actitud desembocaba en la antítesis de la improvisación mística, es decir, en la imitación directa de los modelos literarios. Así, cuando Boileau y Opitz hablaban en sus tratados de los secretos divinos del arte poético y de la gracia de la inspiración, esas palabras no eran más que frases hechas, con las cuales querían elevar al poeta al rango cortesano y declararlo digno de un cargo y un sueldo honorífico. En esta forma parecía que el arte del Renacimiento había salvado el abismo que Lutero había abierto entre la palabra religiosa y la profana.

Pero en las luchas de la Contrarreforma volvió a abrirse con mayor profundidad. La poesía barroca volvió a percibir su existencia: tanto los creyentes como los ateos, tanto los católicos como los protestantes, lo consideraron en el siglo XVII como un hecho indiscutible. En España no se echó de ver con tanta claridad, pues su religiosidad medieval no había sido quebrantada por ningún triunfo del clasicismo. Su religión de Iglesia y su arte estaban henchidos de un embriagante esplendor y un fuego vital que sólo podían darse en el suelo de este pueblo ingenuo y de magnífico colorido. La obra completa de Calderón es una unidad, aunque esté dividida en dramas religiosos y profanos y aunque los teatros de nuestra época sólo se interesan a lo sumo por sus obras profanas. Por el contrario, hasta en París, baluarte del clasicismo secular, existía una fuerte tensión entre el campo eclesiástico y el estético. En sus años de su mayor fama, Corneille ensombreció su vida con una crisis religiosa. Se dedicó a la traducción de escritos místicos, principalmente a la *Imitación de Cristo* de Tomás de Kempis, cuya versión fran-

cesa dedicó al Santo Padre en Roma. Después del fracaso de *Pertharite*, se recluyó en Rouen y se ocupó durante años casi exclusivamente en la redacción de obras religiosas. Racine, en su calidad de discípulo renegado de Port-Royal que había sucumbido a la tentación del escenario y del gran mundo, se encontraba en medio de las tensiones que se producían entre aquel centro de ascética renunciación y los sitios en que se desarrollaba la cultura cortesana heroico-galante. Su equilibrio psíquico se hallaba en continua conmoción ya en tiempos de sus triunfos más brillantes dentro de la gran sociedad. Su momento crítico fue marcado por el fracaso de *Phèdre*, debido a intrigas personales. Reconoció como pecado su obra poética, que lo había conducido hasta la representación del amor incestuoso, y aceptó la penitencia. *Phèdre* fue su última obra profana. En su profunda desesperación, destruyó la *Alceste* que casi había terminado y se retiró definitivamente del teatro.

No fue mera coincidencia, sino que correspondía a la excitación religiosa de esta época, el que viera aparecer una vez más un gran poeta-teólogo humanista. La guerra civil inglesa creó las condiciones históricas necesarias para su aparición: un tumulto revolucionario en torno a la Iglesia, la fanática voluntad de conquista de un partido teocrático, la pasión política de un idealista. Para John Milton, los días de Isaías adquirieron realidad en estas luchas. El *poeta vates*, de quien también él había hablado bellamente en su juventud, descendió de los libros a la temporalidad, como en el caso de Dante. Es cierto que este aristócrata no propendía a los transportes místicos. Por el contrario, correspondía a su orgullosa naturaleza el que ya desde joven sintiese desprecio por los poetas de su tiempo y condenase su "veneno azucarado" porque no aceptaba la belleza artística que carecía de grandeza moral. Hablaba con entusiasmo retórico de la inspiración divina del poeta como de una revelación insólita y generalmente mal empleada, cuya tarea debía ser, junto al sermón de la Iglesia, echar la simiente de la moral y revestir las doctrinas sagradas con ejemplos e imágenes. Este ideal humanístico pasó por su prueba de fuego cuando Milton se dejó llevar por su ambición a combatir por la libertad de los puritanos contra la Iglesia y el Trono. Durante cerca de veinte años peleó como su jefe espiritual por el Reino de Dios en suelo inglés, lo cual pareció a sus enemigos un sueño demente, pero para él fue la pura aplicación del Evangelio. Creía en el gobierno de un justo y benévolo padre divino que había destinado a los hombres la libertad y los defendía contra todo opresor. Dios mismo conducía al pueblo, participaba en las luchas políticas y era el defensor de la libertad. Para Milton, la libertad era una cuestión del orden interior y no de las instituciones externas. Consideraba que toda la esclavización de los pueblos era culpa de ellos mismos, por haber permitido que sus instintos triunfasen sobre su razón. Libertad quería decir imitación de Cristo, un pueblo libre era una comunidad ilumi-

nada por Jesucristo y gobernada por el amor. Milton atribuía esta sagrada política a los puritanos y a sí mismo. La pureza era todo; el hombre de dominio espiritual que se había liberado por su propia fuerza moral recobraba la inocencia paradisiaca, que lo conducía a la relación directa del niño con el padre divino.

Él mismo, el poeta apasionado, creía haber triunfado de este modo sobre sí mismo. Se sentía como un hombre puro grato a Dios y fundamentó su incorporación a la política con una alusión a los profetas del Antiguo Testamento. Aseguró que Dios mismo lo había destinado por medio de su "secretario", la conciencia, a servir como heraldo en esta guerra santa. Atacó con odio encarnizado a los nobles y a la Iglesia repudiada por Dios, los pilares de la corte moralmente podrida. Empleaba una brutal política mesiánica de poder y para defender a la República no retrocedía ante ningún acto de violencia. Cuando vio que los puritanos sólo empleaban su poder para instaurar una nueva ortodoxia intolerante, rompió con ellos y se pasó a su bando radical, el de los Independientes capitaneados por Cromwell. Estos "santos de los días postreros" eran una secta quiliasta que creían en la inminente segunda venida de Jesucristo y en la fundación de su Reino de la Paz milenario antes del fin del mundo. Se consideraban la vanguardia del pueblo inglés elegido, a quien Dios había encomendado preparar el gobierno del Mesías. Milton compartía esta fe en "la nueva Israel". Como campeón y defensor literario de la dictadura quiliasta, redactaba al lado de Cromwell las grandes proclamaciones que debían hacer que el pueblo simpatizase con el régimen del terror y debían justificarlo ante la animosa opinión pública europea. Cada página de ellas revela que Milton, como Lutero y los profetas, se toma por un inspirado, instrumento de Dios, hasta cuando cubre a sus contrincantes de insultos soeces. Fundamenta todas sus opiniones con la religión. En la *Areopagitica* escarnece la censura de los papas como un invento del diablo. En su escrito *Of Reformation* incluye en una ocasión una plegaria para bien del divino grupo de los que contienden por la causa de Dios. Cuando el coronel de caballería Cromwell se eleva al cargo de Lord Protector, Milton afirma que lo hizo "by the special direction of the deity", y no vacila en decir que Cromwell está "almost instructed by immediate inspiration". En nombre de este siervo de Dios justificó finalmente la ejecución del Rey, que conmovió a Europa, y recibió como recompensa el cargo de Secretario para la correspondencia extranjera del gobierno.

Pero la victoria del dictador no fue la victoria del poeta. Cromwell no tomó en consideración las exigencias radicales de Milton, la supresión de los sueldos clericales y la separación de Iglesia y Estado. Fundó un reino de este mundo: el estado nacional del pueblo inglés apoyado en la fuerza militar. Esto significaba para Milton el sacrificio de la idea pura. Comenzó a dudar de que esta obra fuese grata a los ojos de Dios y a proferir amenazas con-

tra el impío pueblo inglés. Pero se había enredado demasiado para poder emprender el regreso. Desilusionado, siguió desempeñando su cargo y se consumió por la causa sagrada hasta el momento de la catástrofe. Su literatura política le había debilitado los ojos, y en 1652 se quedó ciego. Las largas luchas terminaron con la caída del Estado divino. Los Estuardos regresaron, los libros de Milton fueron quemados por mano del verdugo. Él mismo había huido y tuvo que esconderse durante casi un año. Sus amigos influyentes consiguieron la amnistía para el poeta, pero éste ya era un hombre destruido. El pueblo inglés no había sido digno de la fe que había puesto en él. Sus propias hijas lo trataban en una forma vergonzosa, había perdido sus bienes, su salud y sus mejores años. Ciego como Tiresias, se retiró a la soledad y escribió el *Paraíso perdido*.

También esta epopeya es la obra de un político fracasado, su última lucha por el reino de Dios sobre la tierra. Milton había abandonado el plan para esta obra en su entusiasmo por la lucha política. Ahora se convirtió, en vez del esperado canto triunfal, en su justificación de la derrota. Tomó como punto de partida los modelos más sublimes para restaurar la destruida santidad de la poesía. Su poema quiere "glorificar la Providencia y justificar los caminos de Dios ante los hombres". Como obra sagrada no fluye de la exaltación juvenil, "no de la invocación de la diosa Memoria y sus hijas sirenas, sino de la plegaria ferviente al espíritu eterno, que concede a sus elegidos toda poesía y todo saber y manda a su serafín con el fuego divino de sus altares, para que toque los labios de los que ha escogido y los purifique". Este "espíritu eterno" no es el Dios de la Biblia, sino el dios del ardiente afán de libertad de Milton. No hay que maravillarse de que en los primeros versos invoque sucesivamente a la "musa celestial" sobre el Horeb o el Sinaí, que enardeció a Moisés, a la musa de Sión y al Espíritu Santo. Lo grandioso es la forma en que infunde una vida personal a su gigantesco cuadro mitológico. Aquí la guerra civil inglesa se ha convertido en la guerra entre las huestes de ángeles y demonios, en la lucha entre la luz y las tinieblas. Su verdadero protagonista es Lucifer, el rebelde contra Dios que convierte la idea de la libertad en una caricatura infernal y ostenta inequívocamente los rasgos de Cromwell. Como este demonio cesáreo se desploman todos los tiranos —pero Milton había sido uno de sus servidores—. Había participado en el pecado original y presentaba con Adán su propio destino. Siempre que el poeta piadosamente acongojado aparece sin disfraz produce una impresión conmovedora. Así al comienzo del tercer canto, cuando el ciego alaba la maravillosa luz, se lamenta de su ceguera y ruega por la iluminación interior para poder ver y describir lo que es invisible para los ojos de los mortales. Verdaderamente genial —en contraste con Klopstock— es precisamente su ingenuidad blasfema con la cual rompe el enmarcamiento sacro. Como Dante, no es ni mucho menos un hombre santo, sino un alma

agitada tumultuosa y pecaminosamente. Sus visiones del Más Allá están salpicadas con ataques satíricos y amarguras personales, y si ya a Dante le resultaron las imágenes celestiales menos convincentes que las escenas del Infierno, lo mismo puede decirse con más razón de Milton. La mundanidad de su alma tomaba involuntariamente el partido del príncipe demoniaco y de la magia negra, del enemigo mortal del orden universal divino. Pronunciaba una verdad humana, no una divina.[3]

La última palabra de Milton fue el drama *Samson agonistes*, que revela esta tragedia íntima. Su Sansón cegado y abandonado por Dios se duele como él mismo de su fracasada misión. Considera a su ceguera el castigo por su defección. En medio de los filisteos burlones y jubilosos hace acopio de fuerzas para su triunfo terrible, con el cual quiere demostrar, muriendo, su fidelidad a Dios. Derrumba los pilares de la tiranía para siempre y es aplastado, como expiación de su derrota, junto con los impíos. En el orgullo indomable de este final habla el espíritu que creó al imperio inglés. En Milton este orgullo ha sido quebrantado, al reino de este mundo enfrenta una vez más la visión de un final redimido.

POESÍA SAGRADA DE LOS ALEMANES

Para los voceros del espíritu profano que había iniciado su carrera triunfal con la Ilustración, el arte religioso había perdido su santidad. Sólo veían en él un instrumento dócil de la propaganda eclesiástica y de la superstición clerical, una actitud de la poesía y del público que ya había sido superada. Conocían ya desde sus tiempos escolares la consagración divina como una frase estereotipada, y estaban enterados del solemne engaño que se había efectuado con ella. De eso precisamente deducían su proclamación de un concepto no santo y puramente objetivo del arte. Sabían de sobra que el poeta comparte ciertos rasgos con el loco, pero este hecho ya no provocaba su veneración sino su sarcasmo. Helvetius comenzaba su tratado sobre el genio (en *De l'esprit*) en esta forma: "Beaucoup d'auteurs ont écrit sur le génie: la plupart l'ont considéré comme un feu, une inspiration, un enthousiasme divin, et l'on a pris ces métaphores pour des définitions." Ésa había

3 Goethe reconoció inmediatamente eso cuando leyó la obra: "También en este poema, como en todas las obras de arte modernas, es en el fondo el individuo quien se manifiesta, quien despierta el interés. El tema es abominable, por fuera tiene alguna apariencia, pero por dentro es hueco y aguanado. Exceptuando los pocos motivos naturales y enérgicos, contiene gran cantidad de motivos débiles y falsos que llegan a dolerle a uno. Pero no cabe duda de que quien habla es un hombre interesante; no puede negarse que posee carácter, sentimiento, razón, conocimientos, facultades poéticas y retóricas y algunas otras cualidades. Además, el caso inaólito de que el autor, como revolucionario fracasado, se compenetra mejor con la figura del diablo que con la del ángel ha ejercido gran influencia en el trato y la composición del poema, y la circunstancia de que sea ciego ha influido en la actitud y el colorido de esa obra" (Carta a Schiller del 31 de Julio de 1799).

sido precisamente la debilidad de los antiquizantes redactores de poéticas. A ella se debía el que ahora reinasen un repudio general de las metáforas mitológicas y un psicologismo cínico. La poesía emergió de la niebla compuesta de frases altisonantes, y se la explicó como algo completamente natural y de este mundo. Saint-Evremond decía ingeniosamente: "La poésie demande un génie particulier, qui ne s'accommode pas trop avec le bonsens. Tantôt c'est le langage des dieux, tantôt c'est le langage des fous, rarement celui d'un honnête-homme." El profesor de física Lichtenberg impugnaba la fe en la inspiración divina de las Santas Escrituras con estas palabras: "Nuestros teólogos quieren por la fuerza hacer de la Biblia un libro que carece de razonamiento humano", y la creencia en los videntes con estas otras: "No es que los oráculos hayan dejado de hablar, sino más bien sucede que los hombres han dejado de escucharlos." Lessing asestaba a los poetas el siguiente epigrama sarcástico:

Es freust mich, mein Herr, dass ihr ein Dichter seid.
Doch seid ihr sonst nichts mehr, mein Herr? Das ist mir leid.

[Que sea usted poeta, señor mío, me llena de contento. / Pero, señor, ¿sois eso y nada más? ¡Cuánto lo siento!]

Sin embargo, los burlones se equivocaban. El triunfo de la razón sobre la superstición sólo era aparente. Las necesidades místicas seguían viviendo debajo de la superficie y se satisfacían con sustitutos. En la Europa ilustrada florecía por todas partes la yerba de las sociedades secretas y las sectas. Los masones y los iluminados, los rosacruces, espiritistas, astrólogos, alquimistas, magnetistas, fomentaban este afán de metafísica con sus ritos y doctrinas esotéricas. Lo que la religión perdía en las iglesias a causa del cristianismo razonable, lo ganaba afuera con el aumento excesivo del pietismo. Cuando la secularización estaba en su apogeo y los espíritus progresistas ya creían haber ganado la batalla, también despertó la añoranza de una poesía santa, consagrada, que hablara de cosas celestiales. Este movimiento se inició en el norte protestante, y la Biblia desempeñaba en él un papel tan destacado como con Milton. En las primeras filas del prerromanticismo inglés militaban entusiastas teólogos protestantes; en el contacto entre teología y poesía se encendió nuevamente el ideal del arte vidente. El libro del obispo Lowth sobre la poesía sacra de los judíos *(De sacra poesi Hebraeorum)* supo apreciar por vez primera la belleza poética del Antiguo Testamento.

En Zürich, la lectura de Milton abrió los ojos a Bodmer para apreciar la grandeza de la poesía sagrada. Desde entonces no lo dejaba en paz la idea de una nueva epopeya bíblica en lengua alemana. La idea fue más grande que el hombre, a quien se le había ocurrido por ambición literaria. Ya en este abremarcha se manifestó la falla que caracterizaría a la nueva poesía

sacra, que consistía en que sus autores la concibieran ya de antemano como una obra poética, y esto en un sentido distinto al de la epopeya de Milton. Los primeros cantos del *Messias* de Klopstock convencieron instantáneamente a Bodmer de que se había operado el milagro, y logró dividir la literatura alemana en un partido divino y en uno descreído. Eclesiásticos ilustrados lo apoyaban en su admiración por Klopstock; los ortodoxos no querían saber nada de la explotación literaria de la Escritura. Bodmer no perdió la fe ni siquiera cuando el divino joven poeta lo desilusionó en lo personal y se pasó al enemigo; buscó un sustituto y lo encontró. El joven Wieland parecía dispuesto a aceptar la sucesión; se prestó a denunciar a los poetas anacreónticos como "predicadores de la lujuria y la perversidad" en el prólogo a las *Empfindungen eines Christen* ("Sentimientos de un cristiano") y a afirmar que un hombre piadoso debía preferir infinitamente los peores himnos de iglesia a la canción más encantadora de un Uz. Pero el apoyo principal de este programa obstinado era la pluma del propio Bodmer, que fabricó un *Noé* y otras "patriarcadas", que entabló una lucha infatigable contra los molinos de viento de la poesía de moda y se evadió rápidamente a los temas históricos cuando ya no se sintió seguro entre los bíblicos. Por el contrario, el joven Pyra sí poseía verdaderamente una emoción religiosa, y escribió un voluminoso poema didáctico, *El templo de la verdadera poesía*, en el que celebraba a la poesía como un rito de sacerdotes consagrados y la subía por encima del polvo mundano hasta las nubes. Esta conmovedora chapucería era la confesión de un diletante piadoso, pero señalaba la dirección de la que provenían las fuerzas vivificantes: los círculos pietistas, la cuna de tantos herejes y apóstoles alemanes. En ellos vivían los impulsos místicos liberados por la Reforma y que la fe protestante sólo había apaciguado parcialmente.

Estas fuerzas obtuvieron en Klopstock su primera justificación sublime. Su *Messias* erigió un nuevo concepto de la poesía y convirtió los deseos piadosos en un suceso espiritual. A los contemporáneos les pareció que con este cantor había descendido un querubín a las tierras de Alemania. Cayó como un águila sobre la pulida superficie de la poesía alemana del Rococó y se consideró a sí mismo como el redentor de la poesía alemana. Invocando su inspiración divina, fue el primer alemán que se atrevió a no ser más que poeta. Klopstock hablaba con desprecio de todo lustre mundano del arte. Fustigaba la infamia de las criaturas literarias que profanaban el templo de la poesía y se enfrentaba a ellas con la oscuridad críptica de su *pathos*. Los mejores espíritus le creyeron durante algún tiempo su pretensión gigantesca porque la época ansiaba lo sublime y lo solemne, porque ya la pretensión por sí misma tenía un efecto tan liberador que se le tomaba en serio. No sólo en él, sino también en todos los santurrones de su séquito se admiraba a los héroes del "canto sagrado de los alemanes", y pasó mucho tiempo antes que su gravedad pareciese sospechosa. En realidad, también a él le faltaba la

cualidad más importante para el restablecimiento del mito cristiano. No tenía una naturaleza religiosa, confundía su entusiasmo literario con la experiencia religiosa. La idea de un poema sacro no le había venido hasta después de leer la tiesa traducción que Bodmer había hecho de Milton. Posteriormente trató de encubrir estos hechos, pero también enturbian su ensayo, alguna vez famoso, intitulado *Von der heiligen Poesie* ("Sobre la poesía sagrada"). La ausencia de una relación interior con Jesucristo torció desde el principio su grandiosa empresa y falsificó su expresión. Lo que Milton había creado al final de una gran carrera política como fruto de un destino extraordinario, Klopstock se creía capaz de llevarlo a cabo como discípulo, sin vislumbrar siquiera la existencia de Dante. Consideraba a Milton un predilecto de Dios que vivía en transportes piadosos y no veía su teoría artística consciente, su pasión que oscilaba entre el cielo y el infierno. Así surgió la música barata como la oda *Die Stunden der Weihe* ("Las horas de la consagración"), en la que describe su escrito como un mensaje profético a los siglos, y tales ejemplos de mal gusto como el himno *An Gott* ("A Dios"), en el que ruega a su cliente divino que le devuelva a su Fanny para poder cantar en sus brazos con más sublimidad la canción del mediador:

Von ihr geliebet, will ich dir feuriger
Entgegenjauchzen! will ich mein volles Herz
In heissern Hallelujaliedern,
Ewiger Vater, vor dir ergiessen!

[¡Amado por ella, con más ardor / te cantaré; mi corazón rebosante / en Aleluyas más fervientes / derramaré a tus pies, Padre Eterno!]

Ya Lessing señaló irónicamente que esto era una blasfemia. Junto a Dante, Milton o Isaías, Klopstock abrazando a su amada no hace muy buena figura.[4] Además, otro alemán más grande que él, Händel, ya se le había adelantado en el canto del Mesías, en una forma inmortal y sin sentirse un elegido. Klopstock no tenía nada que decir a pesar de toda su potencia lingüística. Es uno de los mejores ejemplos para el hecho de que el talento superior y el tono sublime aún no hacen un gran poeta. La tarea que reconoció fue demasiado pesada para él. También en el ámbito sagrado es válida para el arte la sentencia sobre los llamados y los elegidos. El cantor del *Mesías* sólo podía probar la existencia de una consagración mística a base de esta trágica inversión.

[4] La voluminosa monografía de Karl Lindt (*Klopstock*, 2a. ed., 1948) trata, a pesar de todo, de ponerlo junto a Bach y Dante y de clasificarlo como el más grande poeta épico del Occidente cristiano. Este error ha ganado últimamente nuevos adeptos, bajo el influjo de la revaloración de Hölderlin. Por el contrario, el juicio de Friedrich Sengle es éste: "La epopeya del *Mesías* fue la primera de las grandes ilusiones tragicómicas que el espíritu histórico-romántico produjo en Alemania en el terreno literario, y no sólo en éste, en tan grandes cantidades y con una consecuencia tan inquietante" (*Wieland*, 1949, p. 360).

Finalmente, su lírica reveló lo dudoso de su vocación. En ella, canta simultáneamente en tres tonalidades: a la manera hímnica en sus odas cristianas según el modelo de los salmos, con noble mesura en las estrofas antiquizantes fabricadas al estilo de Horacio y Píndaro, y con oscuridad ditirámbica en los cantos bárdicos inspirados por Ossian. Cuando se hicieron famosos los cantos de Ossian, Klopstock se dejó hechizar inmediatamente por sus nebulosos dioses paganos. Tampoco descubrió la mistificación de Macpherson, aunque habría tenido que ser el primero en desenmascarar al falso profeta. Así, pues, tañía como bardo teutónico el arpa mágica, tocaba la lira de Apolo y hacía sonar las cuerdas del salterio de David. Los ritmos libres de sus mejores himnos religiosos suenan más convincentes que su ampulosidad teutónica, pero también ellos sólo eran el preludio a cosas más grandes aún. Pues lo único que le importaba aquí o allá era su propia persona, y desgraciadamente nadie lo obligó a decidirse por uno u otro bando. En el ditirambo *Der Hügel und der Hain* ("La colina y la floresta") describe la rivalidad entre el bardo iluminado por la divinidad, a través del cual el alma de la naturaleza canta los antiguos dioses de la patria, y el poeta clásico adornado con el olivo, que tañe la lira de oro. Aquella otra consagración de la que había partido, la del poeta-vidente cristiano, ya la ha olvidado aquí. En *Rosstrappe* se presenta como el último "druida", que profetiza por última vez a su pueblo con ayuda del divino manantial. En todos estos disfraces Klopstock permanece el mismo patriota y teólogo que trata de elevarse impotentemente a la calidad de vidente. No se diga que aún no había llegado el tiempo de realizar su visión. El genio logra lo imposible, y precisamente el vidente siempre llega en el momento inoportuno, siempre habla "demasiado temprano".

Es lástima que Klopstock no poseyera algo de la originalidad religiosa de William Blake, un visionario genuino del prerromanticismo inglés. Este conmovedor poeta-pintor tiene algo que echamos de menos en el alemán: la religiosidad ingenua y el contacto con la gran tradición profética. Blake era un verdadero conjurador de espíritus con extraordinarias dotes de médium. Ya en su infancia vio al profeta Ezequiel y gritó de espanto al ver asomarse a Dios por la ventana de la casa de sus padres. Cuando era hombre, tenía a diario como huéspedes a los espíritus de grandes hombres, hablaba de ellos como de algo natural y los retrataba como a visitantes vivos. Para él no había diferencia entre arte y religión; según su opinión sólo un artista era realmente un cristiano y el arte era el puente incólume que conducía al Más Allá. Con la inocencia de un niño consideraba sus propias poesías y pinturas como revelaciones del Más Allá para las cuales no asumía ninguna responsabilidad. Estudiando a Swedenborg, Böhme y la Gnosis ensanchó su ocultismo y lo convirtió en una teosofía cosmogónica, y también su sentimiento religioso se profundizó en un sentido trágico que Klopstock ni siquiera vislumbraba. Eso se debió probablemente a que Blake tenía frente a sí las gi-

gantescas figuras de Dante y Milton, mientras que Klopstock sólo las conocía de lejos.

En la visión de Blake, el universo es el campo de batalla de una lucha eterna entre espíritu y materia. La creación del mundo es el pecado original de Dios. Con ella se traicionó a sí mismo, cambió su ser espiritual por la existencia corpórea, por la existencia individual sin esencia, y con ello creó el Mal. Este pecador "dios de los judíos", el autor de las Tablas de la Ley, es el falso Dios adorado por los sacerdotes que Blake maldice, en tanto que el verdadero aún existe como un espíritu puro fuera de la creación. El pecado original de Dios se trasmite a sus criaturas y sobre todo al hombre, cuya alma está dividida en "inocencia" y "experiencia". El alma aún es inocente en el niño y en el artista, en ellos aún conoce la santidad original y paradisíaca del ser. Los hombres experimentados viven en cambio en el aislamiento desértico, en la arbitrariedad de la razón que sólo aprehende lo aislado y lo corpóreo en el espacio y el tiempo y les hace creer que este conocimiento "natural" es el verdadero. La razón es el Mal, el infierno, la negación del dios verdadero. Pero el arte aún ve al mundo en su origen, como la unidad sagrada de todo Ser con Dios. El poeta contradice a la "voz diabólica" de toda inteligencia racional y sacude a los hombres de su enajenamiento. En él vive la *imagination*, el poder vidente que también alentaba en los profetas antiguos. El espíritu profético de los poetas es lo divino en el hombre, que en toda la creación fue oscurecido por la experiencia, es la armonía primigenia de todos los seres en Dios.

Esta herética doctrina del genio deja muy atrás a la solemnidad incolora de Klopstock, y también las extrañas obras poéticas en que se transforma nos convencen de que provienen de una hazaña espiritual más grande. En los *Songs of Innocence* de Blake un alma pura canta antes del pecado original, aceptando sin temor todo lo que es, hasta lo más abismal de la vitalidad más desenfrenada. Pero en los *Songs of Experience*, el Mal conmueve a esta alma pura, que se enfrenta a él en el poema dedicado al tigre. Las grandes visiones que apuntó en sus *Libros proféticos* giran en torno al misterio de esta lucha eterna entre el Bien y el Mal. Se duelen con la entonación de los Salmos sobre la caída de Dios y del mundo en la muerte racional, hablan con el *pathos* de los Profetas de la destrucción y de la futura redención. De sus transportes a la alegría más sublime y el dolor más profundo surge toda una mitología con dioses propios, demonios y símbolos gnósticos que recuerdan ora la Biblia, ora los bardos o Böhme, pero que siempre han sido concebidos por visión propia. La epopeya dedicada a Milton, en que se condensó el estudio que Blake hizo del maestro, glorifica a Milton en una alegoría cósmica como héroe de la imaginación poética. Las construcciones versificadas de estos *Libros proféticos* son, como los dibujos y los ornamentos que están entretejidos en el texto, una mezcla de visión ge-

nial y vacío monótono: el balbuceo y el murmullo errabundo e interminable, a veces incomprensible, de uno que está sumergido en sus visiones y que no quiere ser otra cosa que la voz de la exaltación sibilina. Su poesía tenía por fuerza que desvanecerse en fantasmagoría y en lucubraciones doctrinarias, igual que la de Lavater y los dibujos alegóricos de su amigo Heinrich Füssli. Pero en su especie se eleva muy alto por encima de todo lo que produjeron sus contemporáneos alemanes de ideas parecidas. Precisamente estas inspiraciones semiconscientes y fluidas y la humildad de sentirse únicamente los labios cantores de un poder superior producen un efecto más auténtico que la suficiencia autoritaria de Klopstock. En cambio Blake se equivocaba al considerarse con estas fantasías el sucesor de los profetas del Antiguo Testamento. Está en la frontera entre visión y sueño, en la fila de los videntes mágicos que reciben sus revelaciones de la naturaleza, y no dijo sin fundamento que la naturaleza humana era la fuente y la meta de toda revelación. Cuando Isaías y Ezequiel se sentaron a su mesa, les preguntó por qué se habían atrevido a afirmar que Dios les había hablado, y que si no tomaron en cuenta que esas afirmaciones serían mal entendidas. Isaías le contestó: "No vi ni oí a algún dios en la percepción finita y orgánica, pero mis sentidos descubrieron lo infinito en toda cosa, y estaba y estoy convencido de que la voz de la indignación honesta es la voz de Dios; no me paré a pensar en las consecuencias, sino que escribí." Esto reza para el mago Blake, no para el instrumento de Yahvé.

Johann Georg Hamann se acerca más al espíritu de este hereje. En Londres se desplomó sobre la Biblia como un pecador perdido y experimentó el milagro de la gracia de Dios, como lo enseñaba Lutero. Desde entonces repudiaba todo el arte y la conciencia mundanos, por no ser más que mentiras, y convirtió —igual que posteriormente el Kierkegaard influido por él— la gracia divina en el criterio para medir la grandeza literaria. Estaba convencido de que la gran poesía sólo puede nacer de la conciencia de la paternidad de Dios. Esa poesía no era otra cosa que el descubrimiento inmediato y conmovedor del enlazamiento del hombre con Dios. De allí había surgido en los primeros tiempos la palabra demiurga, creadora y transformadora. Sin embargo, esta "lengua materna de la raza humana" había sido corrompida, como toda obra del hombre, por el "engaño de serpiente" del pecado original y había sido rebajada a instrumento satánico de seducción. Sólo la gracia divina podía rescatarla nuevamente de la red de locura y magia negra en que había caído, y sólo un espíritu tocado por el divino soplo primigenio, sólo un genio podía llevar a cabo esta resurrección, como lo había hecho Lutero. "¡Oigamos ahora la suma de la estética más reciente, que es la más antigua: Temed a Dios y rendidle honor, pues ha llegado la hora de su juicio, y rogad a Aquel que hizo cielo y tierra, el mar y los manantiales!" Así, este predicador en el desierto veía en la poesía y la inspiración una sola cosa.

Sólo pocos lo escucharon, pero para éstos tuvo una influencia decisiva. Las palabras que decía en contra de la poesía mundanizada sonaban a inspiración profética y fomentaron la conversión verdadera de la poesía. "¡Nada de liras o pinceles! ¡Una pala para mi Musa, para barrer la era de la literatura sagrada!" Pero su mensaje se mezcló en una forma extraña con el juego paradójico. Su teología se oscureció y pasó a ser una teosofía llena de elementos gnósticos, y finalmente giró en torno al misterio de la generación, la "raíz de fuego" del sexo, en fantasías que mezclaban el misticismo y lo esotérico en un turbio brebaje mágico.

Detrás de Klopstock y Hamann aparecieron en escena los apóstoles. Emprendieron una gran obra de conversión de la poesía, que debía convertirse en asunto de hombres santos. Se comenzó a formar el clero artístico que es una especialidad de la literatura alemana, un último reflejo de la Reforma. Klopstock había borrado la frontera entre religión y poesía y había comenzado a revolverlas. No lo aprobaron ni los profanos ni los piadosos, como comentó Wieland, pero entusiasmó a las multitudes que deseaban una mística diluida literariamente, una literatura enturbiada por la mística. Ahora acogieron jubilosamente a Lavater, que gratificaba todavía mejor sus gustos. Con él apareció el prototipo del nazareno, el literato con la aureola de santo, que se dispuso a conducir nuevamente a la Iglesia los hijos que se habían echado en brazos de la mundanidad. Al pastor de Zürich se le veneró, sobre todo por las mujeres, como el mejor cristiano y el mejor poeta, aunque sólo era un doble de ambos: un milagrero ambiguo, el diletante literario clásico. Tenía, como Cagliostro, un rasgo chamanista que lo hacía irresistible. Sin autorización, pero con mucha actividad, se puso a fungir como mediador entre los círculos pietistas y los de los estetas. Sus compañeros menos escrupulosos como Christoph Kaufmann, el "perro rastrero de Dios", se revelaron al poco tiempo como estafadores con pretensiones literarias, y entre los mejores surgió el tipo del cristiano de salón como un personaje característico de la época. Desde el otoño de la Edad Media, el espíritu cristiano no había formado un pacto tan capcioso con el esteticismo literario como lo hizo en las figuras de Hamann, Lavater, Zinzendorf o Fritz Jacobi. Como hasta Goethe simpatizó durante algún tiempo con este campamento, no es de extrañarse que los más audaces confundieran su entusiasmo revolucionario con la iluminación mística y continuamente se pavonearan como enviados de Dios cuando predicaban sus oscuras revueltas sentimentales.

Pero los espíritus fuertes de este círculo tuvieron que pasar por un conflicto que muy pronto los alejó de los apóstoles ingenuos. Ya en Herder, el discípulo de Hamann, el guía de Goethe a las revelaciones perdidas de la poesía, esta calidad de vidente entró en crisis. Herder era un visionario y luchador auténtico acosado por visiones proféticas, el más grande conocedor e intérprete de los videntes mágicos y místicos que surgieron en aquel tiempo.

Cuando era joven, también se sintió llamado a realizar hazañas reformadoras. Se atrevió, en calidad de "orador de Dios" inspirado, a reventar el marco de proclamación cristiano, y predicó la unidad de religión y poesía invocando a Shakespeare y Ossian, Homero y Orfeo, las baladas escocesas y los profetas hebreos. Hizo a un lado toda la cultura moderna, pero también los conceptos cristianos ortodoxos. Reconoció lo indescriptible, enorme y misterioso del instinto creador genial en la contemplación de su discípulo Goethe y en el estudio de la literatura universal. Lo llamó "naturaleza" y lo concibió cada vez con más claridad en una forma panteísta. El milagro del lenguaje, de la belleza, del arte, encontró en él un apóstol de vigor nunca visto.

¿Has leído lo que escribe Herder sobre el lenguaje? —escribía Lavater a Zimmermann—. Si aún no lo has hecho, ve y vende todos tus libros y cómprate este libro, y date cuenta de que nunca se ha visto algo así en Alemania, y de que entre nosotros ha surgido un gran profeta y la verdadera sabiduría divina nos quiere visitar de nuevo.

Herder el teólogo ensalzaba a Shakespeare como "dios-dramático", ponía la balada *Edward* al lado de la leyenda de Caín y declaraba que la Biblia era la más grande obra poética de la humanidad. Sus tratados eran breviarios de toda la literatura universal sagrada y profana. La cima de este profetismo profano-religioso es seguramente su libro rapsódico sobre "El documento más antiguo de la raza humana" *(Die älteste Urkunde des Menschengeschlechts)*, que interpreta la historia de la creación bíblica como el ejemplo más venerable de una obra poética divino-simbólica generadora de cultura. En una oda relata cómo escribió este comentario en noches llenas de visiones; termina el poema con los versos siguientes:

Ich fuhr empor und wachte. Was ich gesehn,
saht ihr es, Dichter, Weise, Propheten? Wer
der Aufgangs Söhne! wessen Blick kam
näher ans heilige Dunkel Gottes!

[Me levanté de sobresalto y desperté. Lo que había visto, / ¿lo vieron ustedes, poetas, sabios, profetas? ¡Quién / de los hijos del alba! ¡Cuál mirada llegó / más cerca de la oscuridad sagrada de Dios!]

Pero los puentes gigantescos que este vidente erigió entre el presente y los tiempos primitivos no lo condujeron a la meta, se enredó en una contradicción irremediable entre su función espiritual y su actividad literaria. Su existencia se dividió cada vez más en dos mitades irreconciliables. A pesar de todo, tuvo que ver cómo Goethe se separaba de él y optaba por la poesía profana llegando hasta a convertirse en su cabeza, sin que el maestro envejecido pudiera ya impedírselo. La desavenencia entre maestro y discípulo sólo puede comprenderse dignamente por la antítesis antigua entre la poesía sacra

y la profana. En ella se renovó la tensión entre el luteranismo y el humanismo, y esta vez se dirimió en favor del espíritu profano. El Herder envejecido se veía orillado a un dilema insoluble. Oscilaba entre la amarga resignación y la oposición impotente contra el paganismo del clasicismo de Weimar. Cuanto más se alejaba Goethe de él, más conscientemente esgrimía Herder contra el renegado al teólogo cristiano, como le había sucedido a él mismo por parte de Hamann. Durante algún tiempo creyó ganar la victoria para su causa tratando de adoptar el papel de un nuevo Lutero en una época impía. Pero él mismo ya se había alejado demasiado del cristianismo para poder hallar salvación en la idea del profetismo. Con el mensaje de su propia juventud había prestado el mayor empuje a su contrincante y ya no podía anular la derrota de la poesía cristiana, pues él no era un genio poético, no era un elegido en el sentido de la nueva época en cuyos albores había participado. Fueron otros quienes entraron en la tierra que él había vislumbrado.

El joven Goethe compartía la fe en la santidad del oficio poético. También aceptó la fundamentación cristiana de esta fe como una revelación y obtuvo enseñanzas preciosas de Hamann, Herder y Lavater. "Profetas a la derecha, profetas a la izquierda, el hijo del mundo en el centro", así se paseaba con el grupo de los apóstoles y se complacía en imitar sus balbuceos. Se disfrazó en su literatura de clérigo iluminado para expresar su desprecio del saber ilustrado. Bajo la máscara de un pastor de aldea suabo comentó el milagro de Pascua en su misiva intitulada *¿Qué significa "hablar en lenguas"?* En ella se ríe de la esterilidad de los escribas y se jacta de participar en la bajada del Espíritu Santo. Pero cuando abrazó el orgullo prometeico perdió la simpatía por sus compañeros religiosos. Ya en algunas farsas del tiempo del primer *Fausto* (como *Satyros*, o *Pater Brey*) se burla de los falsos profetas. El *Mahomet*, destinado originalmente a glorificar el genio religioso, se convirtió entre sus manos en la tragedia del profeta. Por su parte, los exaltados, que también tenían sus sospechas, comenzaron a llamarlo al orden en forma impertinente. Jacobi lo retrató en *Woldemar* como un anarquista del corazón sin escrúpulos ni religión; Lavater le dirigió una exhortación en el prólogo al *Nathanael* que lo enfureció definitivamente. Desde entonces no veía en estos emisarios más que charlatanes y se mofaba de sus raídas "perspectivas de la eternidad". En 1781 había escrito con altanería a Lavater: "Créeme, lo subterráneo sucede con la misma naturalidad que lo supraterrenal, y quien no puede conjurar espíritus de día y bajo cielo abierto, tampoco los podrá llamar a medianoche bajo una bóveda. Créeme, tú eres un hechicero más grande que cualquiera de los que alguna vez se aplicaron al Abracadabra." Desde su regreso de Roma respondía a todo lo religioso con la misma burla que empleaba contra la superstición mágica, los consideraba a ambos como clericalismo. Un documento de esta actitud es su reseña de la

traducción de Platón hecha por Stolberg, saturada de sarcasmo y en la que repudia toda la exaltación de los estetas piadosos. Para él, también Stolberg era de aquellos que sienten una "oscura edificación" en todas las cosas que hablen de la inspiración divina y que provocan su crítica sarcástica. Con agudeza mefistofélica, Goethe interpreta el *Ión* de Platón como una ridiculización de un rapsoda que sólo se entusiasma sin saber de nada y que Sócrates desenmascara:

> Hasta el poeta reconocido sólo es capaz en determinados momentos de mostrar el grado máximo de su talento, y se puede estudiar psicológicamente este efecto del espíritu humano sin tener que recurrir a milagros y efectos extraños... Pues ya pasaron los tiempos en que las sibilas de bajo tierra decían vaticinios; exigimos crítica y queremos dar nuestro fallo antes de aceptar algo y aplicarlo a nosotros mismos.

Sin embargo, tampoco para Goethe habían pasado definitivamente los tiempos de las sibilas. Se había despegado de la fe cristiana en la inspiración, pero como hombre encontró su religión en la creencia de las revelaciones de la naturaleza. Con el descubrimiento del intermaxilar y la metamorfosis de los huesos del cráneo, con el *Ensayo para explicar la metamorfosis de las plantas,* con las *Contribuciones a la óptica,* con el *Tratado de los colores,* y los escritos morfológicos, Goethe tomó el rumbo del vidente natural que se rebela contra la ofuscación racional de la naturaleza, y que cada vez más lo empujó a desempeñar el papel del incomprendido que está colmado de un conocimiento superior. El primer descubrimiento aún lo participó a Herder con tonos bíblicos: "Según las instrucciones del Evangelio, tengo que darte a conocer con la mayor rapidez una gran dicha que me ha sido otorgada. ¡He encontrado —ni oro ni plata, pero algo que me causa una alegría indescriptible— el *os maxillare* en el hombre!" El afán de explorar toda forma viva le inspiraba confesiones que sonaban cada vez más a paganismo. "¡Creo en Dios! Es una afirmación hermosa y loable; pero la verdadera beatitud sobre la tierra es reconocer en dónde y cómo se revela Dios." Alcanzó esta beatitud, una larga experiencia de contemplación, comparación y comprensión de las cosas, la orgullosa seguridad de aquel que se sabe poseedor de la verdad. Su religión pasó a ser la aprehensión intuitiva de todo lo viviente, una religiosidad naturalista que era esencialmente moral porque conducía a "arrodillarnos con veneración ante el misterioso fondo primigenio de todas las cosas". La naturaleza le reveló lo divino en sus incontables formas: ningún dios irremisiblemente único, sino lo divino-demoniaco en su "configuración-transformación" inconmensurable, cuyas leyes aprendió a comprender. Se llamó a sí mismo un "contemplador de la naturaleza", en contraste con los científicos naturales y los filósofos naturalistas, y prosiguió imperturbablemente su camino, bajo el silencio o las sonrisas de los especialistas. En esta situación, como un explorador poeta incomprendido, se sirvió

nuevamente del tono profético, pero sólo como diversión, para pronunciar sus adagios versificados a través de la máscara divina, en son de juego. Fue lo que hizo en las *Weissagungen des Bakis* ("Profecías de Baki"), que comenzó a esbozar en 1798 como "una ocurrencia más extravagante aún que las *Xenias*". Su intención era hacer una obra graciosamente oscura que formara pareja con las profecías del apócrifo profeta griego, pero el asunto no pasó con este disfraz burlesco.

Cuando el desorden de las guerras que condujeron a la catástrofe militar de Alemania también destruyó el mundo de Goethe, cuando Weimar fue saqueada y él mismo fue atacado en su alcoba y Napoleón instauró su dominio sobre Europa, el juego con la máscara de vidente se tornó realidad. En la sombra del conquistador mundial, como testigo impotente de una tormenta que derribaba todo, Goethe miró con una nueva faz el mundo transformado. Por primera vez vemos esta faz en la *Pandora*, la primera gran obra poética que nació de esta conmoción. En la figura de Epimeteo, Goethe se presenta como el gigante soñador perdido en lo irreal y lo imposible, quien parece haber perdido su derecho a la vida en la época prometeica de las armas y del trabajo útil. Epimeteo sufre con gran aflicción por su debilidad, sólo sabe lamentarse por su felicidad perdida con Pandora y consumirse de nostalgia por su regreso, mirado en sueños. Soporta con paciencia y sumisamente las hazañas de su hermano titánico y ni siquiera es capaz de proteger a su propia hija de las asechanzas de un amante brutal. En este visionario retraído, para el cual aún no había habido lugar en el juvenil torso del *Prometeo*, se levantan de su tumba Werther y Tasso. Los acontecimientos políticos habían hecho ver a Goethe la impotencia del poeta y habían abierto entre la realidad y la imaginación un abismo que nunca se volvió a cerrar. De allí en adelante, su pensamiento giró en torno a este antagonismo entre poesía y acción, entre el poder imaginado y el poder real, y en su búsqueda de un sitio inexpugnable en el drama histórico del espíritu se topó nuevamente con el profeta, el portador del poder espiritual absoluto, el gran ideal de su juventud. Ya la *Pandora* tenía como objetivo justificar históricamente al hombre visionario. Pero no llegó a ejecutar el triunfo de Epimeteo sobre su poderoso hermano, y los esbozos para la continuación muestran con su alegorismo artificial que Goethe aún no poseía la fuerza necesaria para esa victoria. También la obra festiva para la celebración triunfal de Berlín en el año 1813, *El despertar de Epiménides*, no hace más que reafirmar su fracaso. Epiménides, quien se pierde la desgracia y la liberación de su pueblo por sumirse en un sueño mágico, y que al despertar se golpea el pecho y pronuncia arrepentido su bendición sobre todo lo sucedido, es una repetición débil y hueca de la figura de Epimeteo. Lo único memorable de esa obra es que Goethe se esconde detrás de la figura de un famoso mago de la Antigüedad y no llega a darse cuenta de lo poco adecuado que era una confesión tan personal para

aquella gran ocasión nacional. ¿Lo amenazaba nuevamente el destino de Werther, o su diversidad lo obligaba a desempeñar el papel del profeta belicoso?

La respuesta está en el *Diván de Occidente y Oriente*. No sucedía ni lo uno ni lo otro, sino una tercera posibilidad que sólo existía para el sufrido mago del *Fausto*. El rasgo doliente wertheriano desapareció de la faz de Goethe y cedió su lugar a la alegría petulante del poeta-vidente mágico que ha adquirido plena confianza en sí mismo. Emigró interiormente al Oriente, en donde la poesía y la religión aún viven en la unidad original, y fraternizó con el monje poeta Hafis, que se había sobrepuesto al antagonismo entre poesía sacra y profana. En la valiente soledad del antiguo místico persa encontró el símil para su propia contradicción del mundo y de las falsas verdades de una época ofuscada. Detrás de su hégira al Oriente estaba la conciencia de su consagración superior, la nostalgia de los siervos de Dios, poetas de la época de los Patriarcas. Lo que ahora lo atraía en la Biblia ya no eran los Evangelios sino las historias de los Patriarcas y los sonoros sueños de la época primitiva, en los cuales era visible con más pureza la grandiosidad de la videncia mágica. Ahora también adoptó gozosamente lo didáctico y formulista del discurso profético y esparció a manos llenas sentencias y parábolas, cuya belleza herética descubrió nuevamente. En el *Diván* todo es parábola y alegoría, imagen y cifra, un audaz juego de disfraces y un doble sentido simbólico. En sus grandes poemas videntes —*Talismane, Selige Sehnsucht, Wiederfinden, Vermächtnis altpersischen Glaubens*— se levanta con magnificencia el tono sacro de la religión naturalista esotérica. Pero el vuelo de esta obra no significa que Goethe se haya convertido en profeta. No es poesía profética, sino poesía de lo profético, la huida del presente insoportable al sosiego de un reino de la imaginación. Goethe, a quien según su propia confesión estaba negado totalmente el don de hacer obras poéticas que también fuesen didácticas, en contraste con Schiller, emplea aquí también el discurso didáctico como motivo poético y lo eleva a la esfera del juego sublime con una suprema posibilidad del espíritu humano. El político *Libro de Timur*, que originalmente debía ser el punto central, quedó como un lugar vacío; el religioso *Libro de los parsis*, como un fragmento. Estas secciones proféticas quedaron cubiertas por el *Libro de Suleika* y las demás confesiones altamente personales. "¡Deja el espejo de los mundos a Alejandro!", se dice a sí mismo Hatem y se abandona a la dicha de su amor graciosamente clarividente. Tampoco las sentencias sabias del *Diván* se dirigen a una comunidad de creyentes, son sólo un sonido nuevo en el diálogo del alma goethiana que se ha ensanchado universalmente, el diálogo que, como el discurso de las sibilas, no se pronuncia en honor de los que lo escuchan.

Sólo el anciano pudo dejar atrás este juego y penetrar en la videncia auténtica. Sus investigaciones científicas y el destino que experimentó con

ellas, la soledad de su vejez y la creciente tendencia a la mística órfica borraron el rasgo juguetón y produjeron la verdadera consagración sibilina. Desde las *Afinidades electivas*, Goethe se puso a trabajar en la restauración de la unidad perdida entre poesía y ciencia, que había sido una realidad en los poemas didácticos presocráticos que interpretaban la naturaleza. En los poemas del grupo *Gott und Welt* alcanzó este objetivo. En estas proclamaciones sublimes ya no necesita la máscara de vidente; aquí habla realmente como un iniciado que traduce su conocimiento en versos y carga sus cantos con ciencia. Como vidente mágico no habla de Dios, sino del misterio de la vida. Ya los versos que sirven de prólogo al *Tratado de los colores*, compuestos según el modelo de Plotino, están totalmente compenetrados de esta antigua inmanencia de Dios:

Wär nicht das Auge sonnenhaft,
Wie könnten wir das Licht erblicken?
Lebt nicht in uns des Gottes eigne Kraft,
Wie könnt uns Göttliches entzücken?

"Si el ojo no tuviera cualidad de sol, / ¿cómo podríamos mirar la luz? / Si no viviera en nosotros la fuerza del dios, / ¿cómo nos podría embelesar lo divino?"

El *Prooemion*, los *Urworte, Orphisch*, la *Parabase*, la *Epirrhema* y *Antepirrhema* acentúan ya por sus mismos títulos griegos el contenido esotérico, pero también títulos como *Uno y todo (Hen kai pan)*, *Dauer im Wechsel*, *Howards Ehrengedächtnis* y *Vermächtnis* hacen resaltar lo ritual y formulista de esta lírica sapiente. Son poemas que imparten solemnemente enseñanzas impersonales, al estilo de la sacerdotal lírica didáctica de Schiller. Es probable que hayan nacido bajo el signo del recuerdo del amigo muerto, a quien están dedicados los tercetos intitulados *Bei Betrachtung von Schillers Schädel* ("Contemplando el cráneo de Schiller"). En estos versos, la flor más bella de los estudios anatómicos de Goethe, descifra como un antiguo oráculo sacerdotal la escritura del dios en el interior del cadáver:

Geheim Gefäss, Orakelsprüche spendend!
Wie bin ich wert, dich in der Hand zu halten?

"¡Recipiente misterioso, proveedor de oráculos! / ¿Cómo puedo ser digno de tenerte en mi mano?"

Como naturalista-poeta, que aún en la edad más avanzada escribió el *Vermächtnis* y el "Chorus mysticus" del *Fausto*, Goethe realizó su sueño juvenil del regreso del poeta arcaico que recibía sus visiones de la naturaleza, el sueño reforzado en tiempos pasados por Herder. En ese insólito cambio de dirección, su don visionario encontró la forma adecuada, y también su tendencia a distanciarse pudo satisfacerse de esta manera. Su retraimiento

sacerdotal ya no era como en tiempos de la *Ifigenia* un rechazo del mundo causado por la debilidad, sino la superioridad de aquel que conoce la "antigua verdad": la majestad de las leyes eternas, el secreto de la metamorfosis, el misterio de la vida y la muerte. Lo humano de esta verdad se manifiesta hasta el final en la renuncia a la retórica, en las oscilaciones del conocimiento, en la ecuanimidad sublime con la cual Goethe profiere su sabiduría, cuyo sonido es como el murmullo sin intención de un manantial. En los versos de *Herkömmlich* llega hasta a burlarse ligeramente de su tono de vidente:

Priester werden Messe singen,
Und die Pfarrer werden predigen;
Jeder wird vor allen Dingen
Seiner Meinung sich entledgen
Und sich der Gemeine freuen,
Die sich um ihn her versammelt,
So im Alten wie im Neuen
Obngefähre Worte stammelt.
Und so lasset auch die Færben
Mich nach meiner Art verkünden,
Ohne Wunden, ohne Narben,
Mit der lässlichsten der Sünden.

[Los sacerdotes celebrarán misa / y los pastores predicarán; / cada quien, antes que nada, / ofrecerá su opinión, / y se alegrará de los feligreses / que se junten a su alrededor, / tartamudeando palabras vagas / tanto del Antiguo como del Nuevo (Testamento). / Así, dejadme proclamar los colores / a mi manera, / sin heridas, sin cicatrices, / con el pecado más venial.]

Hasta en la figura de Makarie en los *Años de peregrinación*, la personificación más audaz del mirar visionario que el viejo Goethe haya creado, es dudoso hasta qué punto se identificó con ella. No fue sino al terminar, después de los ochenta años de edad cuando le dio a esta sibila los rasgos maravillosos que la destacan. Makarie vive en comunión orgánica con los astros. Su alma se mueve desde su niñez en una espiral alrededor del sol y está a punto de pasar de la órbita de Júpiter a la de Saturno. Esta anciana ha recibido en sí al universo, vive ya en su cuerpo mortal como un ángel y sirve a los hombres de oráculo. Esto no es mística sino magia, no es identificación con Dios sino con la naturaleza. Así como la flor es a los ojos de Goethe la suprema espiritualización de la planta, así encarna esta iluminada la intuición natural más alta que pueda alcanzar el hombre: elevarse y fundirse con la luz pura y supraterrenal del cosmos.

El propio Goethe encarnaba en su ancianidad esta consagración mágica. Era vidente sin presentarse como tal. Sólo si se le preguntaba revelaba su conocimiento, como los oráculos griegos, y como sólo pocos lo consultaron cuando vivía, y aun menos durante mucho tiempo después de su muerte,

su videncia cayó en el olvido. Apenas ahora se descubre todo lo que sabe sobre el futuro en sus obras tardías y lo que predijo acerca de él. En raras ocasiones Eckermann lo oyó hablar del futuro de Alemania, Europa y la humanidad, y abrir los labios para emitir vaticinios que comienzan diciendo: "Veo llegar el tiempo". Luego cambiaron sus gestos, pero no perdió la calma, como tampoco Tiresias ante Edipo. Echó una mirada sobre el caos histórico para descubrir la relación invisible entre los milenios. También la descripción que hace el Canciller Von Müller de su encuentro en Dornburg en la primavera de 1818 desemboca en un transporte semejante:

Parecía como si ante el ojo interior de Goethe desfilaran los grandes perfiles de la historia universal, que su poderoso espíritu se esforzaba por descomponer en sus elementos más simples. Con cada nueva declaración, todo su ser se tornaba más solemne, más profético, por decirlo así. La poesía y la verdad se fundían una con la otra, y sus ojos emanaban la tranquilidad superior del sabio.

El inteligente Canciller se cuida de mencionar en esta escena a los profetas bíblicos; le da la única posible transfiguración pagana.

"Dejadme, amigos míos, dijo levantándose repentinamente de su asiento, dejadme retornar a la soledad de mis piedras allá abajo, pues después de semejantes conversaciones es conveniente para el viejo Merlín trabar nuevamente amistad con los elementos primordiales." Durante largo tiempo lo seguimos enternecidos con la vista, viendo cómo bajaba solemnemente al valle, envuelto en su capa de color gris claro, deteniéndose aquí y allá para observar piedras o plantas y golpeando las primeras con su martillo mineralógico. Las montañas ya arrojaban largas sombras, que poco a poco lo ocultaron a nuestra vista y lo hicieron desaparecer como una aparición sobrenatural.

La segunda gran consumación de la videncia se realizó con Hölderlin. Su cristianismo era demasiado profundo como para poder separarse de él como lo hizo Goethe, y tenía una naturaleza con demasiada voluntad profética para poder hallar tranquilidad en semejantes monólogos mágicos. El lenguaje visionario era para él el único posible, y la conciencia de su misión era tan urgente que tuvo que fracasar como poeta para demostrar su otra clase de consagración.

También Hölderlin se había ordenado como teólogo. En el estudio de la Biblia aprendió por vez primera a creer en la vocación divina. Los cantos de Klopstock, el mensaje schilleriano de la misión universal del artista le dieron a esta fe la confirmación poética. Pero él sobrepasó a estos maestros gracias a su genuina religiosidad. Era un visionario de profundos poderes. Sus obras revelan que fueron concebidas en la meditación introspectiva y que su alma piadosa solía tener dificultades para regresar de la visión a la lucidez. Ya de niño buscaba en la soledad el transporte:

Ich verstand die Stille des Äthers,
Der Menschen Worte verstand ich nie.

[Comprendía el silencio del éter, / Las palabras humanas jamás comprendí.]

Por eso comparó irónicamente su lírica naturalista con los cuadros "en los que todos los animales se agrupan alrededor de Adán en el Paraíso". Por eso también el oficio de poeta fue para Hölderlin desde temprano el objeto de confesiones piadosas. Siempre, desde sus primeros hasta sus últimos cantos, trazaba el límite para deslindarlo de la poesía profana, y solamente presenta la hora de su vocación superior. Por ejemplo en la oda *Dichterberuf* ("Oficio de poeta"):

Und dennoch, o ihr Himmlischen, all, und all
Ihr Quellen und ihr Ufer und Hain und Höhn,
Wo wunderbar zuerst, als du die
Locken ergriffen, und unvergesslich
Der unverhoffte Genius über uns,
Der schöpferische, göttliche kam, dass stumm
Der Sinn uns ward und, wie vom
Strahle gerührt, das Gebein erbebte...

[Y a pesar de todo, ¡oh seres divinos, y vosotros, / manantiales, riberas, florestas y collados! / Cuando maravillosamente, por vez primera, cuando habías / tomado los cabellos, e inolvidablemente / se cernió sobre nosotros el imprevisto genio, / el creador, el divino, de tal modo, / que enmudeció nuestro sentido, y, como / tocado por el rayo, nos tembló el cuerpo...

Se hizo muy famoso el tardío himno *Wie wenn am Feiertage*, en el que presenta al poeta como alguien que ha sido tocado por el rayo, sin ser abrasado, y que es capaz de tomarlo con manos puras y, "envuelto en la canción", ofrecerlo al pueblo como un regalo de los dioses:

Und tieferschüttert, eines Gottes Leiden
Mitleidend, bleibt das ewige Herz doch fest.[8]

[Y conmovido en lo profundo, y sufriendo / la pena de un Dios, no ceja el corazón eterno.]

[8] Compárese con esto la versión profana de esta idea en Shakespeare, quien ve en el rayo el *juego* de los dioses con los elementos; un ejemplo para la diferencia entre el pensamiento visionario y heroico. La madre de Coriolano, en el famoso pasaje en que convence a su hijo de adoptar una conducta heroicamente romana, dice (V, 3):

Thou hast affected the fine strains of honour,
To imitate the graces of the gods;
To tear with thunder the wide cheeks o' the air,
And yet to charge thy sulphur with a bolt
That should but rive an oak.

Por esta experiencia, Hölderlin abrazó la creencia en la unidad de poesía y religión. En su ensayo *Sobre la religión* afirma, como Hamann y Herder, que toda religión es poética en su esencia, que la poesía no es otra cosa que la representación "mítica" de las relaciones fundamentales de la religión. Pero con ello también se irguió ante él la pregunta decisiva: ¿Cuál religión tenía que proclamar como poeta? Todo indicaba que sólo podía ser la religión naturalista pagana. Pues sus transportes nunca lo sumergían en la esencia mística de una divinidad trascendente, sino siempre en las profundidades míticas de la naturaleza, que vivía como una embriagante armonía del amor. En eso consistió la dicha y la desgracia de su juventud, en torno de ella giró primero el conflicto exterior y luego el interior, que lo expelió fuera de la religión cristiana. Según su convicción, ya no había lugar en el cristianismo para el vidente mítico. Rompió con esa religión, para dolor de su madre, y se dejó caer en el panteísmo de los griegos, como lo conocía en sus poetas. Fue ésta una opción peligrosa, que fue la causa de todo lo que siguió. Interpretaba su insuficiencia en el presente, su melancolía lírica, como la nostalgia dionisíaca antigua y se exaltó hacia una actitud vidente que oscilaba extrañamente entre el éxtasis órfico y la inspiración mística. Este cambio decisivo está conmemorado por el *Hyperion*, en el que presenta su vocación de poeta vidente. Con un entusiasmo irrefrenable, pero sin apoyo, profesa en esta obra su pertenencia al desaparecido ideal órfico:

> El hombre no puede negar que alguna vez fue dichoso con los ciervos del bosque, y después de incontables años aún late en nosotros una nostalgia de los días primitivos, cuando cada quien vagaba como un dios sobre la tierra, antes que quién sabe qué cosa amaestrara al hombre, y cuando, en vez de muros y madera muerta, aún lo rodeaba omnipresente el alma del mundo, el aire sagrado.
>
> Diótima siente
>
> una fuerza en el espíritu ante la cual me espanté, una vida interior que hace palidecer y desaparecer la vida de la tierra como las lámparas al amanecer. ¿Debo decirlo?, hubiera querido ir a Delfos y erigirle al dios del entusiasmo un templo bajo la roca del antiguo Parnaso y, como nueva pitonisa, inflamar a los pueblos relajados con sentencias divinas, y mi alma sabe que a todos los abandonados de Dios los labios virginales hubieran abierto los ojos y esclarecido las pesadas frentes, ¡tan poderoso era el espíritu de la vida que sentía en mí!

El amor hacia Susette Gontard le dio a Hölderlin la convicción de que estaba llamado a dar a los alemanes estas vivificantes sentencias divinas a través de su lírica. Consideraba que la tarea del poeta era aprehender lo divino sin dejarse consumir por él, y por medio de su canto hacer presentes nuevamente a los dioses perdidos. En las odas y elegías de su época media halló realmente un lenguaje en que el sentido de la naturaleza griego parece

cobrar vida una vez más. Con melancolía elegíaca llama y lamenta el perdido mundo ideal de la Antigüedad, y evoca paisajes míticos cuando en sus poemas los bosques y montes resuenan con la música que tañe el dios del sol en el crepúsculo, cuando el éter del árbol en flor calma el corazón del poeta o cuando las encinas asoleadas tienden su poderoso brazo al espacio. Se busca el reino de la naturaleza con ardiente nostalgia, pero Hölderlin no puede entrar en él. Los seres divinos de la naturaleza lo hacen estremecerse y lo obligan a volver con los hombres. Sólo en el poema puede penetrar en la armonía divino-natural. Aquí brilla para él la dorada forma primigenia del ser, pero a su alrededor sopla el viento de la muerte. Ya la oda *An die Parzen* ("A las Parcas") se esfuma al final en el pensamiento de la muerte, que promete aceptar dócilmente después de un sólo verano divino, después de *un* poema sagrado. En la oda *Der blinde Sänger* ("El cantor ciego"), que más tarde transformó en el aún más sombrío *Chiron*, esta alegre proximidad de la muerte ya se ha convertido en la proximidad de la locura.

Ihm nach, ihr meine Saiten! es lebt mit ihm
Mein Lied, und wie die Quelle dem Strome folgt,
Wohin er denkt, so muss ich fort und
Folge dem Sicheren auf der Irrbahn.

Wohin? wohin? ich höre dich da und dort,
Du Herrlicher! und rings um die Erde tönts.
Wo endest du? und was, was ist es
Über den Wolken? und o wie wird mir!

Tag! Tag! du über stürzenden Wolken! sei
Willkommen mir! es blühet mein Auge dir.
O Jugendlicht! o Glück! das alte
Wieder! Doch geistiger rinnst du nieder,

Du goldner Quell aus heiligem Kelch! und du,
Du grüner Boden! Friedliche Wieg! und du,
Haus meiner Väter! und ihr Lieben,
Die mir begegneten einst, o nahet,

O kommt, dass euer, euer die Freude sei,
Ihr alle, dass euch segne der Sehende!
O nehmt, dass ichs ertrage, mir das
Leben, das Göttliche mir vom Herzen!

[¡Seguidle, cuerdas mías! Con él vive / mi canción, y así como el manantial sigue al río, / adonde él piense tengo que ir y / sigo a su pie seguro en la vía confusa. // ¿Adónde? ¿Adónde? Te oigo aquí y allá / ¡oh magnificente! y resuena alrededor de la tierra. / ¿En dónde acabas? ¿Y qué, qué es eso / sobre las nubes? ¡Y qué me sucede! // ¡Día! ¡Día! ¡Tú sobre nubes que caen! ¡Séasme / bienvenido! Mi ojo te florece. / ¡Oh luz de juventud! ¡Cuna pacífica! ¡Y tú, / casa de mis padres! Vosotros, seres queridos, / que alguna vez conocí, oh, acercáos, // venid, para que de vosotros, de vosotros sea la alegría, / todos vosotros, para que os bendiga

el vidente! / ¡Quitadme la vida, para poder soportarlo! / ¡Arrancadme lo divino del corazón!]

En estos transportes había un punto débil; en el fondo, el mismo que Klopstock y Herder no habían podido remediar. Este sacerdocio lírico era poesía estupenda, pero impugnable desde el punto de vista religioso: era un mágico éxtasis de amor panteísta, pero no la parusía de una divinidad con cuya presencia se iniciaba una nueva edad del mundo. Esa adoración de la naturaleza era enteramente moderna, y también los dioses invocados sólo vivían en la imaginación de Hölderlin. Él mismo lo revela, al presentarlos como los dioses de la Antigüedad. También en él la soberanía religiosa del poeta permanece poesía acerca de esta soberanía, como lo podemos ver claramente en el *Hyperion*. En esta efusiva novela epistolar, la embriagante dicha del amor aún oculta la catástrofe inminente. Hyperion cree ver en Diótima la encarnación de lo divino; pero esta realización no se sostiene, y el libro de la vocación divina se convierte en el lamento por la pérdida de la presencia divina. El engaño que envuelve a Hyperion se manifiesta con mayor claridad en el hecho de que quiere proclamar a los "dioses" eternos. También entre los griegos un vidente siempre estaba relacionado con un solo dios, y nunca ejercía su función más que en el nombre de éste, exclusivamente. ¿Cómo habría podido Hölderlin obtener de sus númenes poéticos la seguridad inconmovible del auténtico enviado divino? Tampoco puede hablarse en su caso de una resistencia contra la misión que le encomiendan sus dioses, puesto que más bien se consume en una añoranza lírica de la proximidad divina. Lo único que tiene en común con los videntes antiguos es la duda acerca de su consagración. Sólo ella lo legitimiza como verdadero poeta "sagrado", sólo ella lo convierte en la grandiosa excepción entre los poetas de su tiempo. Esta duda no tenía motivos artísticos, no era inseguridad de los medios poéticos, sino la preocupación por la propia pureza y por la existencia de sus dioses. De esta doble fuente manaba la terrible angustia religiosa que ahora se apoderó de él. Hölderlin tuvo la grandeza suficiente para desplomarse bajo ella.

Se vió obligado a hacer graves enmiendas en su mensaje, que se distinguen característicamente de la fácil mudanza de Klopstock y del sublime juego imaginativo de Goethe. Primero le encomendó al poeta la tarea más modesta de mantener viva la fe en la existencia de los dioses y su futura venida, en medio de las tinieblas sin Dios en las que los huracanes luchan en desorden y los necios tienen la palabra. Pero después de la muerte de Diótima también se hundieron para él estos dioses, y su fe en el poder del poeta para restablecer por medio de su canto la presencia divina comenzó a desmoronarse. En la *Muerte de Empédocles* ya la ha perdido. Esta obra, que hasta en el plano artístico ya es un fracaso, presenta la presunción del

poeta vidente y su expiación trágica. Hölderlin reconoce que la poesía nunca debe "convertir a los hombres en dioses o a los dioses en hombres, nunca cometer la turbia *idolatría*, sino sólo puede acercar mutuamente a dioses y hombres". Ningún canto y ninguna acción, sino sólo el sacrificio expiatorio de la propia persona le parece ahora la única forma posible de mediación. El salto de Empédocles al cráter del Etna no es según él un retorno feliz al seno de los dioses, sino un último intento de convencer a los hombres de la verdad de sus palabras. En las grandes elegías se da cuenta de que tampoco este sacrificio puede hacer volver el día de los dioses. El cantor tiene que esperar en medio de la noche, como único sapiente, hasta que plazca a los dioses emprender el regreso. En los últimos himnos vemos cómo también esta esperanza desaparece junto con la forma antiquizante. En estos cantos únicos Hölderlin salta del lenguaje estético al religioso y fracasa en éste. Las odas y elegías de sus años intermedios son sus obras más perfectas, pero estos himnos fragmentarios son el más grande ejemplo moderno de una lírica que se basa en la inspiración, con la cual Hölderlin desempeñó su cargo de vidente en medio de su destrucción. Abandona el paganismo y se vuelve hacia Jesucristo, pero también éste se le sustrae porque lo glorifica como uno de tantos dioses, como la última divinidad de la Antigüedad. Así, pues, también se le cerraba el camino de la tarea apostólica en el sentido cristiano. En el gran poema de Patmos considera que la concepción cristiana de lo divino también es un poder aniquilador. Ahora él mismo cayó en el abandono de Dios, desde cuyas tinieblas lanza al inexperto sus cantos de advertencia. Los largos años de locura son el complemento necesario de su "vía confusa", que no hay que reinterpretar como un triunfo místico. Cuando afirma que bien puede decir "que Apolo me castigó", está circunscribiendo una catástrofe: la misma que Esquilo presenta en el colapso de Casandra. El joven Mörike se dio cuenta de ello. Para él, el Hölderlin enloquecido no era un redentor, sino alguien que había sido destruido por los demonios, el "jinete del fuego" *(Feuerreiter)* ante cuyo fin, por ser su propio peligro, retrocedió espantado. Quien pretenda ser un Hölderlin no quiere ni debe ser medido con criterios puramente estéticos, pues se ha sometido a una ley distinta. Sólo podemos apreciar con justeza a este poeta si lo comprendemos en su calidad de derrotado. Su grandeza es totalmente de índole trágica. [6]

[6] Los intérpretes actuales de Hölderlin suelen desentenderse de este hecho. Tratan a Hölderlin como el último vidente antiguo, como un renovador del mito. El primero que cayó en este error fue Norbert von Hellingrath, quien gracias a él se ocupó meritoriamente en la obra tardía, pero también llegó a una deificación del poeta demente que no debe ser tomada en serio. En su conferencia sobre "La locura de Hölderlin" transfigura al enfermo mental en "el poeta inmerso en su diálogo con lo divino, perfecto en su arte"; y declara que "los hombres ya no comprenden la palabra de quien vive así entre los dioses". Desgraciadamente, numerosos críticos siguieron empecinados en este error. Martin Heidegger habla de que Hölderlin "instaura el *ser* con la palabra", de que al "nombrar instaura los dioses y la esencia de las cosas" (*Hölderlin y la esencia de la poesía*, en *Arte y poesía*, Fondo de Cultura Económica, 1958). Emil Staiger llama a Hölderlin "uno de los más grandes poetas proféticos de todos los tiempos y todos los pueblos", y

Hay que comparar entre sí las cosas equivalentes. Quien quiera comprender a Hölderlin sin prejuicios, debe medirlo con el profeta genuino y ponerlo al lado de Pestalozzi, en quien finalmente el cristianismo ilustrado del siglo XVIII produjo una verdadera figura profética ennoblecida por su carácter trágico. Este apóstol del amor fraternal transformador del mundo encarnaba junto a Lavater y Herder, Goethe y Hölderlin la antítesis absoluta del pensamiento estético: la negación de la redención a través del arte, el verdadero sacrificio en bien de la humanidad asolada y doliente. Es el primer poeta y pensador moderno de la "crisis". Sus libros sencillos y faltos de técnica tocaban los fundamentos de la cultura amenazada y dedujeron la última consecuencia del cristianismo racional. La vocación de hombre de acción de la palabra lo obligó a rebelarse contra toda clase de fantasías poéticas. Como un cristiano verdaderamente genial rompió con toda convención, hasta con la eclesiástica, porque poseía el valor para el acto trágico. No era la petulancia de Jacobi, sino el antiquísimo odio del siervo de Dios contra el arte mundano lo que dictó al joven Pestalozzi las palabras que dirige a Goethe en el *Anochecer de un ermitaño (Abendstunde eines Einsiedlers)*: "Oh Goethe, hasta tu eminencia levanto mis ojos desde mi profundidad, tiemblo, enmudezco y suspiro. Tu fuerza es como el afán de grandes príncipes, que sacrifican al esplendor de su reino millones de bendiciones del pueblo." Estas palabras contienen algo más que la desconfianza del republicano ante el poeta del *Götz von Berlichingen* que se ha transformado en cortesano. En una carta a Isaak Iselin, Pestalozzi explicó su juicio sobre una base puramente religiosa:

> La fuerza de su genio ajustado al siglo actúa con poderes de príncipe y soberano —como Voltaire en su época—, y su audacia presuntuosa, descreída, que no respeta nada de lo que es santo en el mundo, es verdadera debilidad. Si en el empleo de sus fuerzas hubiese en este hombre sentimientos paternales o de sacrificio, sería para el pueblo profeta y hombre de Dios, en vez de ser ahora fuego fatuo entre ángel y diablo y, a mi parecer, inicuo seductor de la inocencia.

En forma parecida se volvió Kierkegaard posteriormente contra el poeta esteticista Goethe. Se cuenta que cuando Shakespeare regresó a Stratford, un predicador ambulante puritano le espetó que era un servidor de la ramera babilónica.

Para Pestalozzi, en el principio realmente fue la acción. Sólo cuando fracasó en su intento práctico de ayudar a los pobres escribió el libro popular de *Lienhard und Gertrud*. El éxito literario de este libro no pudo tentarlo

dice acerca de sus obras: "Él mismo las sentía como palabra de Dios. Y esta palabra ha sido pronunciada para nosotros, nos atañe. Esto no es uno de tantos capítulos de la historia de la literatura" (Prólogo a las poesías de Hölderlin, 1944). De esto surge la siguiente pregunta: ¿La palabra de cuál dios? No hay respuesta posible. Esa pregunta sólo puede hacer visible la tragedia de Hölderlin.

a abrazar la carrera de poeta, puesto que lo que le importaba eran las mejoras fácticas. Si en la época moderna alguna vez hubo un individuo impulsado por el Espíritu Santo, ese individuo fue Pestalozzi, y si este mundo hubiese podido producir un santo, habría sido él. Pero sólo se convirtió en un tonto que cayó en bancarrota, en el mártir más grande de la literatura alemana. Nunca pretendió ser profeta de una verdad eterna; esto se lo atribuyeron más tarde los pedagogos. Lo único que sabía con certeza era que la humanidad estaba sometida a prueba como nunca, su única dignidad era su caída repetida bajo la carga de su misión, el levantarse por la fuerza de su fe. Dijo como Amós: "No soy profeta, ni soy hijo de profeta, sino que soy boyero, y cogedor de cabrahigos." Vio cómo desaparecía la antigua Suiza en el fuego de la revolución y a causa de ello proclamó un mundo nuevo y mejor. Para él la patria sólo existía como exigencia, el pasado político había sido allanado hasta los cimientos. "El hombre en masa no tiene ninguna virtud; únicamente el individuo la tiene; el estado como tal no la tiene; sólo tiene la fuerza para emplear la virtud de los individuos." Pestalozzi quería establecer el Estado puramente humano, por él luchó hasta el último aliento partiendo de la conciencia de su responsabilidad como ciudadano. "Volvamos a ser hombres, para poder ser nuevamente ciudadanos, para poder ser nuevamente estados." Tenía la sagrada convicción de que ese Estado mejor sólo podría formarse con los niños y los pobres. Presenció una conmoción europea que temió fuese mortal, y tomó las medidas extremas para dominarla, sin vislumbrar siquiera la salvación. La misma valentía desesperada está detrás de su obra literaria. No quería pasar por "orador de Dios" ni por poeta, y por eso sus escritos tienen todo lo amorfo y toda la profundidad vivida del tartamudeo profético. Para los judíos son motivo de enojo y para los griegos son una necedad. No tienen nada que decir más que la verdad desnuda que nadie se atreve a pronunciar: la sentencia de muerte sobre el Estado que se ha vuelto criminal y que aún se dice cristiano, sobre la Iglesia que ya no proclama el mensaje de Cristo, sobre la sociedad corrompida que vive de la injusticia y que prefiere rodar con los ojos abiertos al abismo antes que enmendarse, y la información acerca del camino que conduce fuera de esta oscuridad. Como partidario incondicional de la verdad y como hombre de exigencias sin reserva, este ser simple no pudo triunfar en la lucha sobrehumana contra la hidra de la indolencia, la estupidez y la maldad. Gracias a él pudo apreciarse el peligro en que se encontraba el mundo y pudo reconocerse que su salvación no residía en el arte.

VIDENTES Y PROFETAS MODERNOS

La generación romántica también asumió esta herencia del siglo XVIII con disposición confiada. Para ella, la inspiración mística se convirtió junto con el

éxtasis demoniaco en un concepto supremo de lo poético. Lo sagrado y lo mágico florecieron lado a lado como las nociones más audaces. Los escritos del pietismo, pero también la tradición de la mística medieval desde Seuse y Tauler hasta Jakob Böhme y Angelus Silesius alcanzaron nuevos honores como documentos de la videncia divina. Pero junto a ellos estaba la concepción mágica de la naturaleza practicada por Goethe y Schelling, que exploraba el reino de lo supraterrenal. Desde el principio, estas dos esferas formaron los compuestos más extraños, como lo habían hecho con los herejes medievales y barrocos y más tarde con Hamann y Herder. Esas uniones fueron fomentadas por el hecho de que desde el principio el romanticismo aceptó como temas literarios tanto la inspiración mística como el éxtasis mágico. Para ellos existía un exuberante mundo lingüístico y de imágenes, eran un inexhaustible filón literario. Muy pocos corrían peligro de perecer en el ámbito de la mística; la mayoría sólo descubrió en ella una posibilidad de efectuar novedosos experimentos artísticos.

Ya en la obra de Tieck y Wackenroder *Herzensergiessungen eines kunstliebenden Klosterbruders* ("Efusiones íntimas de un fraile amante del arte") se comenzó a jugar de esta manera con la inspiración. En este librito, que muestra la huella del espíritu de Hamann, se habla con embeleso divino del arte como de un sacramento —como también lo hicieron Bodmer y Breitinger en sus *Discursos de los pintores* y asimismo Pyra—. El monje entusiasmado por el arte que sirve de máscara a los autores describe a los grandes artistas del Renacimiento —Rafael, Durero, Leonardo, Miguel Ángel— como los hombres más religiosos de la cristiandad, venerándolos como santos. Según él, las fuentes de la genialidad de esos artistas fueron la plegaria y la Comunión. Los pintores de la escuela nazarena elevaron esta idea sentimental a calidad de dogma. En vano se burlaba Kleist de semejante pietismo artístico; estaba en el ambiente y fue uno de los caminos por el que degeneró el movimiento romántico. Novalis decía en el fondo lo mismo, es cierto que con acentos ocultistas y mágicos que no podían agradar a los creyentes ortodoxos. Pero también hubo un catolicismo literario desde el momento en que Brentano, Friedrich Schlegel y Zacharias Werner, después de su conversión, denunciaron el arte profano como pecado. Eichendorff hace que el protagonista de su novela *Ahnung und Gegenwart* ("Presagio y presencia") abjure de su ambición poética y se vista como monje de la armadura espiritual del campeón de Dios. Hasta el mismo Görres, el antiguo jacobino y milagrero naturalista, se transformó ahora en un profeta de la mística cristiana.

Pero a esto vino a añadirse la leyenda del poeta adivino, que Novalis renovó por vez primera en *Heinrich von Ofterdingen*, la cual considera al poeta como el hombre que gracias a su consagración mágica penetra en los secretos de la naturaleza y, como un Tannhäuser, corre el riesgo de perder su alma para apoderarse de la verdad suprema. La forma más excitante de

glorificar esta forma extática de videncia está en las novelas de artistas que escribió Hoffmann. Pero al mismo tiempo se exploraron todos los mundos ocultos cuyas puertas había abierto Herder: el reino de lo popular, de la poesía popular, del pasado medieval, de la Antigüedad aprehendida mágicamente, de los albores primitivos de la humanidad, del mundo mágico infantil. Ahora todos penetraban en estas regiones ignotas, todas ellas encontraron sus inspirados descubridores. El hallazgo menos prometedor pero más fructífero para la poesía fue la infancia, que ya había sido plasmada poéticamente por la época de Rousseau. Los poetas-exploradores románticos la dotaron de ese encantamiento insólito que desde entonces la rodea para los ojos del hombre moderno, alejado de sus orígenes. Las autobiografías de Goethe y los hermanos Grimm, la lírica de infancia de Eichendorff y Brentano, el *Maler Nolten* de Mörike y el *Grüner Heinrich* de Keller fueron las incursiones que abrieron las puertas de este paraíso perdido. Mezclado en esta forma, el ideal de una poesía vidente pasó de la literatura alemana a la europea. En Francia e Inglaterra ya había conatos parecidos, pero su gran impulso provino del contacto que se estableció con la poesía alemana.

El joven Shelley estaba poseído como Novalis de las ciencias ocultas y de la nueva filosofía naturalista. Este espíritu delicado adoraba a Dante, veneraba a Milton como santo y se sumía en el estudio de la Biblia y el *Fausto* de Goethe, del cual tradujo el "Prólogo en el cielo", la escena del Espíritu de la Tierra, el Paseo de Pascua y el principio de la Noche del Walpurgis. Su *Defence of Poetry*, escrita en 1821, es una arrebatadora confesión de fe en la inspiración. En ella distingue entre *imagination* y *reason*, declarando que son las dos funciones básicas del espíritu humano, y otorga el rango superior a la imaginación. La poesía es para él fuerza creadora divina, un fenómeno primigenio que comprende absolutamente todo acto creativo. Los poetas trasmiten la verdad esencial del Ser y de las cosas, irradian una corriente dinámica invisible a la humanidad. A ellos se debe la creación y la continuación de la cultura. En sus obras habla un espíritu eterno; en el fondo todos los poetas son una sola persona. Mientras esté viva la fuerza poética, los pueblos irán por buen camino; toda la degeneración estriba en la disminución de esta fuerza. A los ojos de Shelley, la vocación poética es una gracia divina, la participación en lo divino, la realización de la armonía de la creación por medio de la palabra. Los grandes poetas de la humanidad son para él Moisés, David, Salomón, Isaías, Jesucristo y los Apóstoles. Considera que la tarea prometeica del arte es expulsar la maldad de la naturaleza humana, de la Creación, y crear el Paraíso sobre la tierra. El poeta pronuncia la palabra prístina creadora que no está contaminada por el pecado y la muerte.

Movido por este entusiasmo ingenuo, Shelley se dispuso a sacudir a su época. Sabía que un poeta debe ser puro y debe actuar públicamente, y creyó satisfacer estos requisitos abrazando el vegetarianismo y emprendiendo sus

viajes de vivificación política a Irlanda, que no fueron más que puras extravagancias. Pronto se dio cuenta del dilentantismo de estas acciones y huyó nuevamente a la imaginación, para caer víctima de otro grave engaño. Se dedicó al drama por considerarlo la forma pública de la poesía, pero los intentos dramáticos con los que quería cumplir su misión universal sólo demostraron que también se equivocaba respecto de sus talentos poéticos. No encontraron resonancia y lo arrojaron en brazos de una melancolía que nada tenía de heroico. También su ansia de acción profética sólo era la ilusión de un extático que nunca salió del círculo mágico de la deificación de sí mismo. Sólo cuando fue a dar a la soledad sin salida del lírico mágico encontró la música encantadora de sus versos. Como poeta lírico no abandonó nunca su sueño. Sus poemas giran en torno a la liberación de la existencia corpórea, en torno a la lucha entre espíritu y materia, entre el individuo libre y la masa ofuscada. Su arte no nace de la unidad con lo divino, sino del dolor por estar alejado de él. La *Oda al viento del Oeste* es un único lamento ditirámbico por la vida sublime, una plegaria que pide la gracia de poder soplar como un huracán vivificante por toda la tierra, como son capaces de hacerlo los poetas elegidos:

Be through my lips to unawaken'd earth
The trumpet of a prophecy! O wind,
If winter comes, can spring be far behind?

Como esto tampoco es el lenguaje de un profeta tocado por Dios, sino que sigue siendo el artificio de un mago, Shelley no pudo reunir con ello una comunidad religiosa a su alrededor. Su soñada misión mundial se trocó como la de Hölderlin en una tragedia, que terminó misericordiosamente con el accidente en la bahía de Spezia.

Todo el romanticismo europeo estaba infestado con esta contradicción. Victor Hugo proclamaba con una elocuencia incomparable, bajo la máscara del vidente, la religión del naturalismo místico. Como liberal rechazaba totalmente el cristianismo histórico, pronunciaba su mensaje como una blasfema fe profana. Sus epopeyas histórico-filosóficas que escribió en el destierro *(La légende des siècles, La fin de Satan)* son el cantar de los cantares de la importancia mundial de Francia, revestido democráticamente. En ellos celebra a Francia como la portadora de la luz entre las naciones; después de caer el tirano preparará la paz y reconciliará a los pueblos. La Revolución es el mito de la nueva edad, la Bastilla es el nuevo Gólgota, el pueblo francés el nuevo Cristo, la libertad democrática el verdadero Evangelio. En una forma parecida, otro desterrado, Mickiewicz, glorificaba a Polonia como la nación elegida, y el prófugo Ricardo Wagner quería redimir al mundo con ayuda del arte alemán.

Por todas partes se encontraban hombres con la videncia del poeta. Como había sucedido con la magia de la poesía, el poeta-profeta pasó a ser un bello lugar común. Cuanto menos se tomaba en serio en el siglo del periodismo, más crecía la seducción de las palabras que se le dedicaban. Como en todas las épocas de declinación, ya casi no se podía distinguir entre falsos y verdaderos profetas. Quien se presentaba públicamente como elegido quizá no era más que un flautista de Hamelín, y quizá era realmente un elegido aquel a quien se perseguía como enviado del Diablo o se despreciaba como enajenado. Los esteras se refugiaron en la contemplación de los profetas y los emplearon como símbolos para su propia impotencia y su miedo ante la decisión. Pero su voz sonaba hueca dentro de la máscara gigantesca. El *Moïse* de Vigny sólo es el retrato agrandado mitológicamente de un *décadent* moderno que sobre el Sinaí, cansado de su jefatura, *triste et seul dans ma gloire* ruega a Dios que lo libre de su vocación. Musset apuntó en sus *Nuits* diálogos con su Musa que provocaron mucha admiración, Nerval dio a sus retratos de poetas el título de *Les Illuminés*, pero tampoco ellos querían hacer con ello una profesión de fe de la inspiración. Tampoco Rossetti obraba por encargo divino cuando en 1848 fundó en Inglaterra la fraternidad de pintores prerrafaelitas, que debía ser el principio de una nueva consagración artística. Aquí sólo se manifestaba la nerviosidad de un artista moderno que veía triunfar por doquiera al demonio de la fealdad. Rossetti se sentía como sucesor de Dante y Blake, como un maestro del arte visionario, porque dependía de modo inquietante de humores y caprichos que lo convertían en una víctima pasiva de sus estados de trance. ¿Se podía fundar con esto una nueva santidad del arte? Grillparzer, una naturaleza de parecida sensibilidad y labilidad, se contentó con presentar en *Libussa* el fin de la poesía sublime.

Pero a la sombra de Pestalozzi, en una remota comarca de Suiza, emergió un poeta para el cual la función de profeta no era aquel requisito romántico. Se admiró a Jeremías Gotthelf por el enorme poder de su palabra para describir con realismo a los hombres, y pasó mucho tiempo, como en el caso de Grimmelshausen, antes que se reconociese que no puede ser juzgado según los conceptos de la crítica de arte moderna, puesto que tiende a convertir al mundo. Como párroco de una aldea de campesinos ricos reconocía su sujeción a la Iglesia, y él mismo se dio cuenta poco a poco de su misión profética. Junto a su ahínco de misionero también poseía la seguridad del hombre de la Iglesia, que faltaba a Pestalozzi, y su familiaridad con la tradición popular cristiana que contenía muchas supervivencias paganas alimentó el formidable talento épico con el que superó a su maestro. Sólo al final la tensión entre su cargo eclesiástico y su pensamiento profético adoptó formas peligrosas. Pero desde la violenta primera erupción de sus dotes narrativas escribió sus libros no sólo por ambición artística personal, sino a causa de una ardiente responsabilidad religiosa. Para él eran una parte de

su cura de almas, el medio "para gritar a los oídos de la época, para despertar a los dormidos, para librar a los ciegos de su catarata". Sus primeros relatos estaban llenos de acusación y sátira social, de compasión por los esclavizados y los maltratados, a los cuales quería ayudar como Pestalozzi por medio de la reforma activa. *Uli der Knecht* ("Uli el mozo") surgió en conexión con su establecimiento para niños obreros. Sin embargo, aunque luchaba apasionadamente contra los daños y los vicios, no estaba dispuesto a convertirse en mártir por causa de ellos. También veía el "lado del sol" del mundo y se convirtió en el glorificador homérico de la vida campesina, cuyos hombres y ancianos, mujeres y muchachas transfiguró en personajes ideales de una vida cristiana en la creación de Dios. Pues no sólo tenía como objetivo el bienestar material, sino también la salvación de las almas; este ideal espiritual lo hizo olvidar temporalmente la lucha política y produjo los maravillosos idilios campesinos que enfrentaba como imágenes directrices poéticas a su época plebeya, y hasta a los campesinos que sucumbían al espíritu de su tiempo. Después de pocos años se dio cuenta de que con eso no salvaba a su pueblo. La distancia entre su visión poética y la realidad era demasiado grande y aumentaba día a día. Su imagen ideal de la vida perfecta se oscureció, la ira tomó nuevamente la delantera. Pero ahora ya no era la ira del reformador que cree en el progreso, sino la del hombre de Dios desilusionado y mal comprendido. Comenzó a contradecir a todo su tiempo y se alzó de obra en obra a un lenguaje cada vez más audaz. El valor, la elocuencia y la superioridad interior de sus últimos libros polémicos no tienen igual en la literatura alemana, porque aquí, en contraste con Pestalozzi, es un poeta genial quien se consume en la exigencia profética.

Este Gotthelf tardío ve su siglo bajo el signo de las últimas cosas: el ateísmo triunfante, la superstición renaciente y el Anticristo victorioso. "Es un gran don el que Dios concedió a sus profetas; que podían decir la verdad, que permanecían fieles a la verdad contra todo el mundo, que perseveraban y seguían hablando aun cuando todo parecía en vano y hasta parecía que Dios mismo los había abandonado, confiando en él", escribió en el capítulo final de *Armennot* ("Miseria"). Con este don profético echaba en cara a los ricos su dureza, a los pobres su debilidad, a los jueces su injusticia, al gobierno su impotencia y su falta de dignidad, a los cultos su pobreza de espíritu. Hacía responsable al "espíritu de la época" del predominio de esta maldad, el espíritu de la superficialidad, del desarraigamiento, de la sensualidad sin ley y del afán de novedad.

Se sorprende uno cómo cambia la gente, como los tallos en un campo de cáñamo. Hoy los tallos se apoyan uno en otro, mañana se separan enemistosamente, y pasado mañana oprime uno al otro hasta el suelo. Así, hoy se ven con antipatía quienes mañana parecen ser amigos hasta la muerte, y poco después uno está hincado sobre el otro y le pone el puñal al cuello. Sucede lo mismo que en el oleaje del lago o la

corriente del río; allí también bailan las olas una con la otra como si todo fuese pura magnificencia, y cuando se acaba el baile se come una a la otra. Y si piensa uno que con eso se acabó todo, una ola escupe a la que se había comido y vuelve a bailar con ella como si nada hubiese sucedido. Así pasa con los que van como olas en la corriente, sin ningún timón, los que giran como astillas sobre las olas y ya no tienen raíces.

Gotthelf pinta a todos los seres modernos como semejantes criaturas sin carácter que dependen del momento. "Si algo conmovía su alma, ésta trasmitía las vibraciones hasta que otra sacudida produjera otro movimiento." Con ello toca realmente la esencia de la espiritualidad moderna, su fatalidad y su genialidad especial. Aquello en que ya consistía la grandeza de Shakespeare y Goethe —el entregarse al demonio de la pasión— es a los ojos del profeta la esencia del Mal.

Sólo el apoyo en Dios concede la fuerza y el valor necesarios para los ataques que efectúa Gotthelf en sus últimos libros, contra la fiebre política de la edad moderna, contra el monstruo del Estado y los otros ídolos de una generación que ha caído en la superstición. Se rebela contra toda su época, que cambia la libertad por la esclavitud, y acusa públicamente a los culpables. No lo hace desesperadamente como Nietzsche, sino como doctor benigno a la manera de Pestalozzi, con la autoridad de juez como Milton y Dante. Por eso se le odiaba y se le difamaba; actualmente no sabemos qué es lo más grande de su figura: su superioridad intelectual o el dolor que lo atraviesa cuando prevé proféticamente la clase de humanidad que se prepara en las ciudades modernas: "Hombres que tienen una enfermedad como la de las patatas; nadie querrá saber de dónde viene o qué cosa es; no se sabrá nada de ella excepto que ahí está, que la mayoría la tiene y que aquellos que la tienen sirven poco o nada, en todo caso, ya no duran mucho." Presentía que sus exhortaciones y sus obras eran inútiles, pero nunca dejó de hacerlas. Lo que él consideraba falso y malo fue lo que obtuvo la victoria. Pero quizá un poeta como él ayuda a salvar a un pueblo de la destrucción.

Como contemporáneo de Gotthelf, el danés Kierkegaard luchó por decidirse entre el oficio de poeta y el de profeta. Para un hombre quebrantado como él, el conflicto era insoluble. También Kierkegaard era teólogo, pero estaba tan enemistado interiormente con la Iglesia que tomó el camino del escritor religioso libre para trasmitir su mensaje. Buscaba la verdad "que sea verdad para mí, por la cual quiero vivir y morir", que lo capacitará "para obrar interiormente". Durante mucho tiempo creyó poder asir esta verdad como poeta. Sin embargo, en él el talento poético y la aptitud religiosa se paralizaban mutuamente de una manera tan dolorosa, que se volvió un lucubrador melancólico. Lo que decía como poeta tenía que negarlo como cristiano, y lo que exigía como cristiano lo rechazaba como poeta. Apuntó todo esto en sus confesiones, que no se atrevió a publicar porque no pudo elegir ni

la carrera de poeta ni la de apóstol. "Mahoma protesta con toda energía en contra de que se le considere como un poeta y al Corán como una obra poética. Yo protesto con toda energía en contra de que se me tome por un profeta; sólo quiero ser poeta", escribió en su *Diario*. Pero tuvo que contraponer a esta confesión otra, aún más apasionada, en favor del apóstol. Redactó sus análisis aniquiladores de la existencia estética, en los que reconoce a la existencia poética como un pecado en contra de la vida. El profeta que había en él desenmascaró al arte como la huida a la mentira, a un juego con el Bien y el Mal, que disuelve la decisión moral en el compuesto de la belleza. Predicó la diferencia de rango entre el apóstol y el artista y deslindó tajantemente los terrenos de lo estético, lo ético y lo religioso. La negación de estos límites era para él "la enfermedad mortal" que conducía a Europa a su fin. Esta Europa caía al abismo sin fondo de la nivelación estética y la especulación filosófica, era la presa de un nihilismo que aún se atrevía a llamarse cristianismo y con eso atraía sobre su cabeza los castigos del infierno. Ya no había cristianos, hombres asegurados por la fe en una verdad divina salvadora. Quien tomaba en serio al cristianismo, tenía que convertirse en mártir. ¿Era él uno de esos testigos? En su último año de vida —el año en que murió Gotthelf— Kierkegaard consideró que había llegado el momento para dar el paso inicial de la acción profética. En 1854 emprendió en Copenhague, con su revista *El Instante*, el ataque público contra la Iglesia, que convirtió en acto el espíritu socrático de su maestro Hamann. "Por el hecho de que ya no participes en el oficio divino como se efectúa ahora te libras para siempre de una gran culpa: no participas en la burla que se hace a Dios, que consiste en hacer pasar por cristianismo del Nuevo Testamento algo que no lo es." Después de esta negación frenética, la muerte selló sus labios. Su primer instante fue su último. No podía proclamar la salvación porque también él estaba en las garras de la enfermedad mortal, y sólo pudo convertirse en vocero de la verdad en esta forma ambigua.

La llamarada pasó de Kierkegaard a Henrik Ibsen, que emprendió la purificación del templo partiendo del teatro. Como descendiente del protestantismo noruego de tendencias sectarias, ya en sus románticos dramas de juventud jugó con la idea de una misión mesiánica en la corrompida sociedad moderna. Su sacerdote Brand es un fanático luchador contra el falso dios a quien sirven los hombres. Les impone su severo dios bíblico, a quien él mismo sacrifica mujer e hijos, y ellos lo siguen con entusiasmo a las montañas para construir el templo verdadero. Pero Brand se desploma cuando reconoce que su afán sagrado no es más que la encubierta deificación de sí mismo. Este saber de que uno también es culpable de la desgracia general, junto con la desilusión política por su patria, asestó el golpe de muerte a la conciencia misionera del joven Ibsen. Se decidió a pelear contra el pecado en una forma más humilde, y se dedicó al drama tendencioso realista. Sus dramas sociales

son, como las narraciones de Gotthelf, sermones en los que se proclama con el profano lenguaje cotidiano moderno al dios vengativo del Antiguo Testamento. Ibsen enjuicia en ellos a su tiempo y a sí mismo. Se le admiró en Berlín y en París como maestro de una nueva técnica dramática, como un doctor que diagnosticaba sin compasión los males de la sociedad, pero nadie se dio cuenta de que abogaba en primer lugar por la moral cristiana. El escenario era su púlpito, su arte vertiginoso es la destrucción de la mentira moral. La pasión con la cual se dedicaba a su obra de conversión explica el empuje y las fallas también de su arte. La obra-epílogo *Cuando nosotros los muertos despertemos* revela que la lucha por la pureza del corazón fue hasta el final su preocupación suprema.

La idea mesiánica siguió viviendo entre los eslavos como en ninguna otra parte. Dostoyevski se compenetró de ella con una fuerza primitiva inconcebible en el Occidente. Era, igual que Tolstoi, un hombre del mundo, de un sensualismo demoniaco que lo condujo a las conmociones del más profundo sufrimiento de pecador, al colapso de un Damasco que lo llevó del arte mundano al profetismo cristiano. Este momento decisivo, la ejecución de Dostoyevski, está marcado con letras indelebles en la literatura moderna: el hombre de veintiocho años condenado al fusilamiento por una supuesta participación en el complot decabrista, amarrado al poste, esperando durante cinco minutos la orden de fuego para oír luego que se le conmuta la pena a trabajos forzados en Siberia —y toda esta escena una comedia deliberada, la humillación consciente de la "inteligencia" revolucionaria a manos del Estado—. El carácter de Dostoyevski se reveló en la manera como pasó por esta espantosa experiencia. En el lugar de la ejecución pasó como un relámpago por su mente la idea que debía llenar toda su vida: que como hombre libre y sin dios había sido un prisionero, que la mazmorra era para él la puerta a la verdadera libertad. Comprendió esta inversión vidente de todos los conceptos ante la boca de los fusiles y bajo las penalidades de Siberia. "Es la cruz que debo llevar; lo he merecido." En los cuatro años de prisión, vegetando como un "enterrado vivo", su rostro adquirió la expresión medio criminal y medio de Jesucristo que lo convirtió en símbolo del poeta moderno. La catorga le enseñó que el hombre sólo puede sentirse verdaderamente libre si levanta su mirada hacia Jesucristo. El pensamiento socialista se combinó con esta conmoción religiosa para formar una nueva idea de redención. Ahora Dostoyevski ya no tenía en mientes la liberación del proletariado, sino la resurrección de Jesucristo en el hombre que sufre. Se convirtió en nacionalista religioso, cómo lo habían sido Dante, Milton y los profetas bíblicos, pero en su caso al modo ruso y al estilo moderno.

Como iluminado, Dostoyevski adquirió poderes adivinos para la situación de la humanidad y para las cosas futuras. Se le reveló lo demoniaco de la historia. Se burló de los diplomáticos profesionales que en medio de su vana

actividad no advertían que había llegado "el principio del fin de toda la historia pasada de Europa, el principio de la decisión sobre todo nuestro futuro".

Con genial certeza reconoció que en la historia hay una y otra vez momentos en los que algunos poderes imprevisibles rasgan la superficie del presente y producen un torbellino de ciega violencia que transforma todo. Se dio cuenta en especial de que algo enorme se preparaba detrás de la calma aparente de Alemania:

> Me parece que también nuestro siglo en la vieja Europa terminará con algo colosal, es decir, quizá no precisamente con algo que sea idéntico a aquello que puso fin al siglo XVIII, pero en todo caso con algo igualmente colosal, elemental y terrible, y también con una transformación total de la faz de este mundo —cuando menos en el Occidente de la vieja Europa.

Con esta percepción de las posibilidades catastróficas, adquirida desde su propio gran desastre, escribió sus artículos políticos y las escenas poéticas con las cuales se convirtió en el "profeta de la Revolución rusa" y en uno de los últimos exponentes de la trágica profética.

En el infierno siberiano, Dostoyevski había penetrado en el alma del pueblo ruso, el "bárbaro que espera la luz" desfigurado por vicios, doliente, pero aún puro en su interior. Él mismo era uno de estos bárbaros que sueñan con la luz. Transfirió la experiencia de su conversión al pueblo ruso. El poeta moderno debía ponerse al servicio del pueblo o caer en la desesperación; no creía en otra posibilidad. "Qué importa que el uno aún no haya comenzado a inquietarse mientras el otro ya llegó a la puerta cerrada y se golpea la cabeza tratando de abrirla: en vano, por supuesto. A todos les espera lo mismo —a cada quien en la hora señalada—, si no toman el camino salvador y se unen humildemente al pueblo." Dostoyevski abrazó la creencia de que el pensamiento cristiano traicionado por Europa —"Ama a tu prójimo como a ti mismo"— sólo se había conservado incontaminado en el pueblo ruso. Rusia dirá al mundo la "nueva palabra": el mensaje de Cristo, que sólo vive aún en el Oriente, acerca de la fraternidad de todos los hombres, acerca de la reconciliación y resurrección espiritual de todos los pueblos, que hasta ahora había sido predicado en vano. A causa de su despreciable miseria, Rusia ha sido elegida para ser el pesebre del verdadero Jesucristo. "Cristo vaga por este pobre país vestido de limosnero", dijo en 1880 en su discurso en honor de Pushkin, en el que presenta a este poeta como precursor de su visión. "Volverse un ruso verdadero y completo significa quizá solamente (a fin de cuentas, no olvide usted) volverse un hermano de todos los hombres, un *hombre universal*, si usted quiere." Según él, la Iglesia nacional rusa será la Iglesia universal, el pueblo ruso será el liberador del mundo, el Cristo ruso será el soberano del mundo, pero no por medio de la espada, sino por el poder del amor. Dice que esta "solución rusa" vencerá a la superstición marxista

de Europa occidental, que quiere imponer por la fuerza un orden social ideal calculado científicamente, pero que sólo excita los instintos egoístas de las masas y debe conducir infaliblemente a la catástrofe de la humanidad.

Dostoyevski estaba completamente solo con esta actitud. Nadie podía vislumbrar la grandiosidad del rechazo de la civilización occidental del cual creía capaz a su pueblo. Se rieron de él por considerarlo un sangriento diletante político. El descreimiento del mundo lo condujo a conclusiones erróneas, con las cuales cayó como Milton en el pecado original que consiste en pensar en términos de poder. Creyó poder compaginar su convicción con las viejas doctrinas paneslavistas, atribuyéndoles su propia creencia religiosa. Ahora, el Cristo ruso se convirtió para él en la Iglesia rusa, en el Estado ruso, en el imperio ruso. Ahora afirmó que Rusia sería grande sobre todo como defensora de los pueblos esclavos; que Constantinopla, la capital del antiguo Imperio romano de Oriente, vendría "por sí sola" hacia Rusia, confirmando el rango espiritual de ésta en el mundo y resolviendo así al mismo tiempo el problema político de los Balcanes. Llamó a este poder mundial ruso en cierne la "tercera idea universal", que despunta sobre Europa después de la corrupción del Papado y el trágico fracaso del protestantismo. La imaginaba como una gigantesca teocracia que comprendería a todos los pueblos indogermánicos. Éstas fueron las premisas del error en que cayó cuando estalló la guerra entre Rusia y Turquía. Este avance imperialista era en sus ojos el primer paso para la instauración del reino del Cristo ruso. Declaró que esta Rusia beligerante no era un estado como los demás, sino la gran excepción entre ellos. "¡Necesitamos guerras y victorias! Con guerra y victorias vendrá la palabra nueva y comenzará la vida viva y acabarán las estériles habladurías de antes." Anuncia que se ha despertado el coloso del pueblo ruso piadoso y que no piensa en hacer conquistas, sino que sólo quiere servir a Jesucristo y traer a los pueblos la paz eterna. Ahora ya no vendrá Constantinopla "por sí sola", sino que "la única salvación consiste en que Rusia se apodere ella sola y por fuerza propia de Constantinopla... ¿Qué acción podría ser más pura y más sagrada que la guerra actual que ha emprendido la nación rusa?"

Las últimas profecías de Dostoyevski son una mezcolanza de entusiasmo quiliasta y locura chauvinista. Acabó como un profeta salvador zarista y en su exaltación había cabida para odiar a Polonia, para el antisemitismo, el desprecio del Occidente y el espíritu de conquista sagrada. Seguía creyendo que Europa se encontraba "en vísperas de los más grandes y conmovedores acontecimientos y transformaciones". Dijo que el socialismo marxista era un monstruo engendrado por el catolicismo romano con su traición del cristianismo, y vaticinó que después de la destrucción de Francia, la espada de Roma se aliaría con el socialismo convenciéndolo de que el marxismo es en el fondo la doctrina de Jesucristo. Según él, esa será la última traición del cristianismo que Roma efectuará. El Cristo ruso se aprestará a la lucha final

contra esta falsificación satánica. Es evidente que Alemania está llamada a dominar el mundo occidental de Europa; Rusia, en cambio, conducirá al Oriente. "Sea como sea, Rusia tiene que aprovechar este instante propicio, pues no sabemos cuánto durará todavía. Mientras sigan ejerciendo el poder los actuales grandes dirigentes de Alemania, probablemente es el tiempo más ventajoso para nosotros..."

Los contemporáneos pasaron por alto también en este campeón de Dios su seriedad religiosa por atenerse únicamente a sus extraordinarias facultades literarias. Las novelas de Dostoyevski, con su elocuencia desmesurada, amorfa y ávida de sugestionar, irrumpieron en el campo literario de Occidente como un pedazo del antiquísimo chamanismo asiático. También el profeta que ahora emergió en Alemania sólo operó durante mucho tiempo como sensación literaria. Provino otra vez de una rectoría protestante y primero tuvo que estudiar filología clásica para encontrar el camino que lo condujera del modernismo a los orígenes. El misterio de la inspiración ocupó a Nietzsche desde su juventud, su tendencia al profetismo lo alejó incesantemente de su carrera académica. El saber histórico de Burckhardt acerca de las fuentes ocultas del gran arte, acerca de la criminal superhumanidad del Renacimiento, en labios de este discípulo se convirtió primero en forma velada y luego con creciente audacia, en la profesión de fe de la acción profética. Primero la pronunció, disfrazada y oculta, en su ensayo juvenil sobre *El nacimiento de la tragedia del espíritu de la música*, que investiga con ojos adivinos el origen de la tragedia griega, pero al mismo tiempo se enreda en un error cuya retractación significó la grieta definitiva. El error consistía en que Nietzsche proclamaba con este libro a un nuevo Mesías: Ricardo Wagner, el redentor de la resurrección occidental en el espíritu de la música alemana. El que posteriormente fue el mayor enemigo de Wagner fue quien fundó el culto del "maestro", que luego combatió como la esencia de la mentira. La retractación tuvo lugar cuando Wagner abrió poco después su templo operístico en Bayreuth y se dejó celebrar como renovador del teatro sacro. Estos oficios idólatras le proporcionaron al renegado la primera ocasión para "filosofar con el martillo". Acusó al gran mago de embaucador y forjó los aforismos en que desenmascara a no importa qué arte como un atavismo. Sin embargo, sólo esperó a que Wagner muriese para recoger su manto de profeta y aparecer él mismo como portador de las nuevas tablas de la ley. Vio pasar junto a él la sombra de Zarathustra, el antiguo vidente persa. Creyó ser el primero que vivía el renacimiento de la videncia arcaica cuando escribió los cantos del *Así habló Zarathustra*. La descripción que da en *Ecce homo* del estado en que redactó en 1882 el primer libro de *Zarathustra* se convirtió en el documento de una nueva fe en la inspiración:

> Por poco que conservemos la menor parcela de superstición, no podríamos defendernos de la idea de que no somos más que la encarnación, el portavoz, el médium

de poderes superiores. La palabra revelación, entendida en este sentido de que de repente se revela a nuestra vista o a nuestro oído alguna cosa, con una indecible precisión, con una inefable delicadeza, "algo que nos conmueve, que nos derriba hasta lo más íntimo de nuestro ser", es la simple expresión de la exacta realidad. Se oye, no se busca; se toma, no se pide. Como un relámpago, el pensamiento brota repentinamente con necesidad absoluta, sin vacilación ni tanteos. Yo no he tenido nunca que hacer una elección. Es un transporte en que nuestra alma, desmesuradamente tensa, se alivia a veces por un torrente de lágrimas; en que nuestros pasos, sin que lo queramos, unas veces se precipitan, otras se detienen; es un éxtasis que se apodera de nosotros enteramente, dejándonos la percepción distinta de mil estremecimientos delicados que nos hacen vibrar desde la punta de los pelos hasta los dedos de los pies; es una plenitud de felicidad en que el extremo sufrimiento y el horror no son ya sentidos como contraste sino partes integrantes e indispensables, como un matiz necesario en el seno de este océano de luz. Es un instinto del ritmo que abraza todo un mundo de formas (la grandeza, la necesidad de un ritmo amplio es casi la medida del poder de la inspiración, y como una especie de compensación a un exceso de opresión y de tensión).

Todo esto sucede sin que nuestra libertad tome parte alguna en ello y, por lo tanto, nos vemos arrastrados como en un torbellino por un intenso sentimiento de embriaguez, de libertad, de soberanía, de omnipotencia, de divinidad...

Tal es mi experiencia de la inspiración; y no dudo que me sea preciso remontarme miles de años atrás para encontrar a alguien que tenga el derecho de decir: "Ésta es también la mía." [*Trad. Eduardo Ovejero y Maury.*]

El tono pagado de sí mismo de estas frases es tan dudoso como la obra cuya concepción describen. Hasta el momento de su "iluminación", Nietzsche había tratado a la superstición de la inspiración como el mal hereditario que quería extirpar en Europa con ayuda de sus aforismos escépticos. Ahora el espíritu santo comenzó a hablar de labios de su contrincante diabólico, como en los antiguos cuentos de los Apóstoles. También ahora era una voz impura. Un conocimiento deslumbrante acerca de lo divino se convirtió, como en el caso de Wagner, en la ambición de desempeñar él mismo el papel de elegido. Se le creyó a Nietzsche, no obstante que carecía de todas las características del profeta verdadero: su dependencia de una divinidad, el resistirse contra su mandato, la preocupación por la propia pureza, la tragedia de mancharse con culpa ante Dios y los hombres, la disposición al sacrificio. Nietzsche habla como un mago que hace pasar el artificio de sus manos por obra divina. El que considerara su última erupción maniaca como una consagración divina fue el error del que ha perdido la fe en sus dioses. En vez de expiar trágicamente este engaño, como Hölderlin, lo llevó hasta el extremo de querer asesinar a Dios y ocupar su trono. Ésa fue la forma más terrible de la enfermedad mortal de Kierkegaard. Lo único que Nietzsche comprendió del problema auténtico fue su voluntad de poder. No habla de Dios, sino que con cien lenguas sólo se proclama a sí mismo, la propia ilusión de grandeza: la religión blasfema del superhombre y del eterno revenir, destinada a hacer superfluo al cristianismo. Estas "nuevas tablas" fueron una

parte de la catástrofe que vaticinaban. La máscara de Zarathustra encubre a un *décadent* que se atreve a adoptar la pose del hombre de Dios. Nietzsche nunca se liberó interiormente ni de Wagner, ni de la Biblia ni de la ebriedad de poder que caracterizaba al segundo Reich alemán. Eso también lo denota el lenguaje del *Zarathustra*. Este libro dirigido contra el cristianismo es inconcebible sin el lenguaje de Lutero y de los profetas judíos.

El ascenso y la caída de Nietzsche, un suceso que sólo puede apreciarse desde una perspectiva teológica, inició la renovación de la poesía cósmico-mitológica que determinó los rasgos de la literatura alemana desde fines del siglo.[7] Desembocó finalmente en el enorme auge que tuvo la videncia en el expresionismo. Cuando Europa cayó en manos del nihilismo, el misticismo se convirtió en el tópico literario. Los expresionistas invocaban a Nietzsche, Klopstock, Hamann, la Edad Media y el Oriente; predicaron la resurrección de la exaltación religiosa y renovaron el entrecortado lenguaje visionario. Esa promesa se cumplió en forma conmovedora en algunas figuras retraídas, pero sus voces fueron sofocadas por el tumulto de los literatos que iban de un lado para otro como derviches plañideros. Sus excesos extáticos fueron acompañados por la música de un nuevo ocultismo y exotismo, el psicoanálisis y la arqueología religiosa. Otra vez se volvieron a mezclar en un mismo caldero la poesía y la religión. El arte puro les pareció a los espíritus exaltados un ideal anticuado de la burguesía. Las charlas de café giraban alrededor del retorno a lo primitivo y del redescubrimiento de la religión. El público refinado aprendió a manejar los nombres de Hölderlin y Nietzsche, de Mallarmé y Claudel, George y Rilke como pruebas para la existencia de la iluminación poética. En París, la prensa de bulevar después de la primera Guerra Mundial discutía sobre el parentesco de la lírica con la plegaria.[8]

Sobre esta base podremos comprender la fama que se deparó a los últimos poemas de Rilke, que satisfacen mejor la necesidad de un juego estético con la religión. Rilke ya se había acercado con tanto efecto al ámbito místico en su *Libro de horas* y sus *Cuentos del buen Dios*, que se convirtió en el predilecto de toda una juventud. En el *Libro de horas* hablaba como

[7] Ya los títulos revelan ese estado de cosas: *Blüte des Chaos* ("Flor del caos") de Alfred Mombert, el *Moses* de Carl Hauptmann, *Myrddin und Vivyan* de Peter Hille, *Offenbarungen des Wacholderbaums, Roman eines Alliebers* ("Revelaciones del enebro, la novela de un adivino") de Bruno Wille, el *Nordlicht* ("Luz del Norte") de Theodor Däubler, el *Charontischer Mythus* ("Mito caróntico") de Otto zur Linde, *Kind Aion* ("El niño Aion") de Rudolf Pannwitz, el *Fränkischer Koran* ("El Corán franco") de Ludwig Derleth, etc.

[8] El motivo fue el libro de Henri Bremond *Prière et Poésie* (1926), el libro de texto de la hermética *poésie pure*. Predica la misma confusión entre lo poético y lo religioso que estaba a la orden del día en la época del Sturm und Drang. Según Bremond, el poeta, igual que el que reza, se sumerge totalmente en el poder místico de la palabra y renuncia a toda intención de comunicarse, a toda intención de actuar sobre la razón o el sentimiento del lector. El producto poético debe flotar sin relación alguna sobre toda realidad y referirse únicamente a su creador. Como una variación estética de la oración, esta "lírica absoluta" es la paralela misticista al magismo estético de Rilke. Se parecen tanto que se pueden confundir entre sí, puesto que ambos coinciden en el ideal lírico de la "oscuridad".

monje ruso. Estos poemas se hacían pasar por plegarias y ejercían gracias a su colorido eslavo una sugestión parecida a la de las novelas de Dostoyevski. A aquellas obras tempranas siguieron años de silencio, en los cuales Rilke reconoció la falsedad de ellas y esperó que descendiera sobre él una gracia superior. Acompañando a Rodin, creyó obtenerla con sus "poemas objetos", pero éstos sólo eran una forma más auténtica del conjuro lírico, y él mismo los reconoció como expresión de su soledad. Por fin, con las *Elegías de Duino* y los *Sonetos a Orfeo*, creyó haber penetrado en el milagro de la inspiración divina. Su descripción del momento sublime de Duino y del tan esperado "milagro" de Muzot, en febrero de 1922, significa para sus intérpretes el gran acontecimiento de inspiración en la época moderna. Sin embargo, sólo sobrepasa a las experiencias de los románticos, de Rossetti, de Coleridge, por el hecho de que Rilke considera que su conmoción es un llamado divino. En sus cartas describe la creación de estos últimos cantos como un asalto de revelación en el cual sólo fungió como mero instrumento de un dictado superior. Igual que en Nietzsche y Hugo, falta todo indicio de que se trate de algo distinto de lo que experimentaban los románticos en su exaltación creativa. Hay que poner a este arte junto a los ensueños de Novalis y las opulentas visiones de las místicas del otoño de la Edad Media —como, por ejemplo, la "corriente de luz divina" de Mechthild—, las cuales tenían que interpretar el tumulto de su corazón como un diálogo con Dios, para poder sobrevivir, pero tenían que soportar además graves inquietudes provenientes del Diablo. Aquí y allá nos encontramos con el mismo dulzor del lenguaje, la misma tendencia a la belleza fluida de la palabra que sólo es posible ante el novio Jesucristo, pero no en la presencia de Dios. El fluir amorfo y voluptuoso de Rilke lo ha convertido en el ídolo de las almas femeninas. Sus *Elegías* lamentan la desaparición de todo lo sagrado y ensalzan el mirar puro de las cosas, como lo poseen los ángeles y como lo ejerce el poeta. Los *Sonetos a Orfeo* se elevan a cantar órficamente las cosas que están en la profundidad del ser, que constituye la antigua profesión de la lírica mágica. También ellos carecen aún de"mundo", de la omnipresencia de la videncia órfica; son el canto conmovedor de un solitario que sólo heredó de Orfeo la eufonía seductora y no su desesperación, y que reinterpreta su profunda emoción como inspiración religiosa para salvar su existencia de poeta. Pues presiente que los días del cantar órfico están contados y busca a tientas un apoyo más alto. Los coribantes rilkeanos trazan comparaciones disparatadas con Dante y Píndaro, y llegan a hablar de una fundación religiosa que acaba con toda la poesía y religión pasadas. Encuentran aquí la "numinosa plenitud del ser", lo divino nuevamente "experimentable" como en Hölderlin —todo excepto una cosa, que es el contenido de la religión sobre la cual nunca sabrán nada los literatos: Dios. Las cartas de Rilke dejan traslucir con claridad que a él mismo no se le ocultó por completo la impugnabilidad religiosa de su poesía.

Los sucesos apocalípticos del siglo XX separaron el grano de la paja en el campo de la literatura, y se mostró cuál era la verdad de los videntes modernos. La paja fue barrida en grandes cantidades, y sólo quedaron algunos justos que impidieron la destrucción total de Sodoma. La primera tormenta se levantó en 1914 y puso en prueba a los visionarios. Los expresionistas comenzaron a "hablar en lenguas" y a proclamar el fin del mundo. Sólo pocos lo vivieron realmente, y ahora aparecen con su verdadera importancia. El austriaco Georg Trakl estaba destinado, como un luterano de Salzburgo nacido de madre eslava, a sentirse extraño en este mundo. Por su media ascendencia campesina, cantó primero poemas de la idílica paz divina del campo; éstos fueron el fondo de oro que se cubrió más tarde de las imágenes del terror. Cuando llegó a Viena, esta ciudad le pareció inmediatamente un lugar de muerte. En ella vio anunciarse el inminente fin de todo aquello que sus habitantes consideraban bello y eterno, y fijó su mirada como único vidente en el caos esplendoroso de esta ciudad. El brillo de esta existencia se descomponía para él en fragmentos sin sentido, el horror de la podredumbre le desfiguraba todo en fantasmas de desesperación y locura. Se convirtió en el poeta de la muerte y proclamó como Casandra la omnipresencia de la ruina, el avance incontenible hacia el desastre. No gritaba ni exigía, pues el pavor le cerraba la garganta. Veneraba a Rimbaud como su maestro y sólo se lamentaba elegíacamente del horror inescapable. En su espera impotente del fin, todas las cosas se le convertían en música fúnebre órfica. El canto de los pájaros, el susurro de los árboles y los jardines enuncian como una pesadilla el sentido de los acontecimientos sólo comprendido por el poeta: el duelo por un mundo que ya no será mañana, la noción de la pérdida del milagro redentor, el alejamiento de Dios que ya no se puede remediar con el canto. Sólo en los últimos poemas vuelve a echar una llamarada el fuego agonizante y brilla en una visión apocalíptica. En ella, el desposado con la muerte ve hundirse todo el mundo occidental. Ha llegado el fin de la cristiandad; para ella ya no hay esperanza, ya no hay salvación. Ésa fue su última visión, *Revelación y muerte* ("Offenbarung und Untergang") de un alma órficamente iluminada. Al no poderse resignar a esta verdad, Trakl fue destruido por ella.

En su tembloroso sufrimiento, sus poemas llevan el signo de la profecía auténtica: su pronóstico se cumple. Son la expresión exacta de la situación en que se encontraba Europa, especialmente Alemania y Austria, antes de la primera Guerra Mundial. Lo que estos labios pronunciaban casi inaudiblemente era la terrible verdad; lo que predicaban los adivinos del séquito de Nietzsche resultó ser pura música. Después del primer colapso hubo en Alemania más videntes y profetas dedicados a escribir libros que todos los que alguna vez tuvo Israel, pero no se levantó ninguna voz de potencia universal cuando las rodillas comenzaron a doblarse ante Baal. La fuerza para la acción

espiritual se había agotado con la ebriedad verbal del expresionismo, con el feminismo literario que cundió alrededor de Rilke y con la pompa hierática encabezada por Stefan George. Los verdaderos iniciados sólo podían demostrar su verdad como mártires mudos.

Ernst Barlach, el escultor y poeta de Alemania del norte, también hallaba sus formas en un retraimiento visionario que lo alejaba del gusto por la mística que estaba en boga. No invocaba como Rilke ninguna misión divina, sino que luchaba con labios sellados por la reproducción de sus visiones. Iba en pos de Dios, pero no lo veía en formas de seductora belleza, sino como un ser que le ponía los pelos de punta.

> Al vagar por la maleza del bosque —dice en su autobiografía— cayó la venda de mis ojos y una partícula de esencia del bosque penetró en mí a través de los intersticios luminosos, en un instante que había llegado imprevenido; fue la primera de las parecidas experiencias arrolladoras que experimenté entre los nueve y doce años, el tomar conciencia de una cosa, de una realidad sin representabilidad — o, si hubiese tenido que decirlo, como el guiño de un ojo bien conocido a través de una rendija en el verde cielo de hojas de haya.

A Barlach siempre lo acompañó esta insinuación inquietante, desde las escenas fantasmales del *Toter Tag* ("El día muerto") hasta su Dios vestido de pordiosero en la *Sündflut* ("El diluvio"). Con cuánta facilidad habría podido suceder que se le comprendiese erróneamente como fundador de un arte "neopagano" y se le levantase sobre el escudo. En vez de eso, provocó antagonismos y tuvo que morir maltratado para seguir siendo inmaculadamente lo que era: más alemán que todos los que lo acusaban de descastado (*"artfremd"*) porque no lo comprendían. Enterró sus manuscritos en un cofrecillo que no fue abierto hasta después de su atormentada muerte. Entre estos papeles se encuentran restos de escritos en los que trata de defenderse de la jauría de enemigos y de justificar su arte frente a la incomprensión. "¿Es tan incomprensible para vosotros el carácter trágico del que sucumbe? ¿Desconocéis por completo la eterna insatisfacción del Ser, que siempre destruye para ser de nuevo, que se deshace de sí mismo para apoderarse de sí mismo en una forma mejor, que siempre quiere lo imposible para fracasar en lo posible? No, no lo sabéis." El cuento póstumo *Der gestohlene Mond* ("La luna robada") es, como los dramas de Barlach, una parábola que representa bajo la envoltura humilde de un idilio en una pequeña ciudad la lucha eterna entre la luz y las tinieblas, y que entre las habladurías irrelevantes de hombres alejados de Dios hace resonar las voces de Harut y Marut, los ángeles del Mal y del Bien. "No tengo ningún dios, pero Dios me tiene a mí", dice el protagonista de su última obra dramática.

En vísperas de su nuevo cautiverio babilónico, el judaísmo produjo dos figuras que unen en sí el espíritu sacerdotal y el profético. A Franz Kafka,

de Praga, se le ama ahora como un santo porque previó el futuro a través de un sufrimiento inclemente, como Trakl. Como sacerdote de un santuario destruido —el de la fe en Dios—, Kafka está abrazado a un muro de lamentaciones que actualmente corre por todo el mundo. El vienés Karl Kraus, con su fanatismo lingüístico, su inflexible negación pública de la época abyecta y su lucha inútil contra el periodismo, aparece como un último descendiente de los jueces del Antiguo Testamento. Vaticinó la destrucción del mundo por medio de la magia negra, destrucción que se inició según él con la invención del aeroplano. Vio en los logros de la civilización actual la profanación de todos los valores por los cuales vale la pena vivir, y apuntó en *Die letzten Tage der Menschheit* ("Los últimos días de la humanidad") el espectáculo de esta agonía en la forma de un auténtico misterio.

En la Francia gravemente amenazada se levantaron algunos poetas que se dieron cuenta de que había llegado la hora de la decisión a favor o en contra del cristianismo, y que con lenguas de fuego quisieron salvar la causa de la Iglesia. Charles Péguy, dividido interiormente, convertido del socialismo al catolicismo, le dedicó, como antes Angelus Silesius, himnos sagrados y panfletos fanáticos. Este doble semblante del poeta misionero también lo ostentan los escritos polémicos y las novelas de Georges Bernanos, que prosiguen la guerra santa de la Contrarreforma en el lenguaje moderno. Atacan el satanismo de la edad de los robot, las tinieblas infernales en el seno del alma humana, la Iglesia que se ha paralizado en sus tradiciones. Sus libros son obras de un apóstol medio desesperado que tiene el valor de agredir al diablo con todas las armas posibles, dondequiera que se muestre, así sea dentro de sí mismo.

Estas figuras heréticas que se sienten obligadas al sufrimiento visionario por su época y a la acción espiritual son las que actualmente salvan el honor de la poesía europea. Como potencias morales, como testigos de la verdad y campeones de Dios en un mundo en donde también la Iglesia del mal cuenta con sus huestes de escribas, comienzan a oscurecer la gloria de los magos enfermizos en los que se reflejaba la humanidad de ayer. Como todos los mártires, no son evidentemente un espectáculo agradable. Se retuercen bajo la victoria de la infamia y la estupidez. El dolor es su más alta legitimación espiritual, y su nobleza humana consiste en que no conocen el miedo y están dispuestos a morir por su fe. El estruendo apocalíptico ha llamado a estos seres incandescentes al campo de batalla. Como ellos tienen que ser quizá los poetas del siglo XX, si es que aún ha de haber poetas.

LOS CANTORES

Videncia mítica

Desde los tiempos más antiguos corre junto al transporte mágico y la inspiración mística una tercera arteria vital de la poesía. Nace de la ingenua felicidad de existir y de gozar la belleza de este mundo. De este sentimiento de felicidad nació todo aquello que como canción y canto expresa la alegría de vivir, desde el canturreo inconsciente del niño y la canción popular sencilla hasta la festiva epopeya heroica con la cual los cantores inmortalizaban a las estirpes de príncipes a quienes servían.

Esta poesía no contiene visión del Más Allá, sino el esplendor del mundo terrenal. Ama el juego, feliz en sí mismo, de las criaturas que con inocencia paradisiaca se alegran de la existencia. Aquí el mundo está en una armonía que no sólo es perceptible para el extático o el exaltado, sino que está ante la vista como realidad sensible y hace que todos los seres se pongan a cantar. Une a los hombres en una comunidad a la cual también pertenece el poeta. La familia, la estirpe, la tribu, el reino mantienen todo en un orden sagrado; nadie puede caer fuera de él, todos están unidos con lazos inquebrantables, entre sí y con la naturaleza que los rodea tradicionalmente. La certeza incontestable de la comunidad ennoblece los actos de los hombres con el donaire de lo que es característico de su especie. Nacen ya en esta dicha, mientras las leyes naturales de la convivencia no hayan sido infringidas. Adquieren la conciencia más pura de esta dicha cuando cantan en grupos. Los pueblos primitivos cantan mucho y con hermosura, como los pájaros en el follaje. Pero también este canto tiene una larga historia.

La voz humana es el más antiguo y hermoso instrumento tanto de la poesía como de la música. Cantar es una acción física, un trozo de naturaleza, la expresión más pura de la dicha criaturial. El hombre que canta experimenta sensualmente su relación con la creación, de tal manera que todas las fibras de su cuerpo resuenan con ella. El canto significa originalmente esta compenetración con la naturaleza que no requiere palabras, pero que puede aumentarse por medio de movimientos rítmicos. También los animales conocen este goce del canto y del juego rítmico. Los hombres ya deben haber conocido siempre el canto como una melodía que se complacía en la danza y se apoyaba en sonidos sin significado, antes que grandes poetas se ocuparan de él. Desde muy temprano también deben haber descubierto que el canto fervoroso encierra cierta fuerza. El canto rítmico no sólo aumenta el bienestar espiritual hasta la embriaguez, sino que también aumenta la capacidad de trabajo. La palabra que se canta rítmicamente posee una fuerza liberadora que aumenta las energías sensuales, y todas las canciones de trabajo de los pueblos la han explotado prácticamente. Los pueblos primitivos

realizan hasta nuestros días tareas aparentemente imposibles con herramientas inadecuadas, ordenando rítmicamente su trabajo y acompañándolo con cantos. Cantando derriban árboles gigantescos y cazan animales peligrosos. Probablemente éste es el sentido que encierran los relatos acerca de cómo Orfeo movía las piedras y los bosques y reunía los animales a su alrededor, cómo el sonido de la lira de Anfión hacía que las murallas de Tebas se levantaran por sí solas y cómo Apolo construyó las murallas de Troya. Además de la elevación espiritual, indica su resultado: la tala de los bosques, la domesticación de animales salvajes, la construcción de las ciudades, la curación de los enfermos, la aniquilación de los enemigos humanos y animales con ayuda de los cantos generadores de energía.

El pensamiento mágico que antes dominaba todo apoyaba enormemente este efecto del canto. Es probable que maestros del hablar rítmico, parecidos a los chamanes, encabezaran los coros de los trabajadores en los tiempos primitivos. Como en aquel tiempo todas las cosas y todos los sucesos estaban cargados de magia, el canto, que facilitaba las empresas difíciles, era un poder que acompañaba y determinaba toda la existencia del hombre. Pero pasó mucho tiempo antes que surgiese de este elemento sensual un arte superior. Como sentimiento voluptuoso del cuerpo y de la raza servía lo mismo para bajos propósitos mágicos que para la liberación espiritual, lo que aún podemos observar en las formas actuales del canto primitivo. Pues estas épocas primitivas no han muerto aún en el seno de la cultura occidental, sino que se conservan algunos restos: en los cantos de labor de los pueblos campesinos, en las canciones militares, pero también en el bajo arte utilitario de la civilización moderna, desde la música militar hasta las orgías de baile de la actual industria de diversiones. Dondequiera que se atizan intencionalmente los instintos de manada en la exaltación erótica, religiosa o política de las masas, se echa mano de estos orígenes animales del canto. La Europa del siglo XX también volvió a conocer los cazadores y guerreros que sienten la culminación de su existencia en medio del griterío orgiástico de la horda.

En cambio, la mejor manera de observar lo que es el sublime canto mítico es estudiando a los griegos. El comienzo de la *Teogonía* de Hesiodo cuenta cómo nació la gran poesía del burdo canto natural. La descripción de esta consagración poética aún está llena del primer asombro por este don de los dioses, no obstante que Hesiodo, como cantor practicante, ya se aleja del comienzo ingenuo del canto mítico. Describe su vocación por las Musas en forma parecida a como Amós describe su vocación por Dios: como el cobrar conciencia de cosas que ignoraba cuando era un pastor rústico. Pero las Musas operan en él un milagro distinto al que Yahvé opera en su siervo: le infunden una voz divina, para que cante lo que fue y lo que será, para que cante acerca de los dioses y de ellas mismas. Él no se espanta ante ellas, se maravilla ante la dicha que le ha tocado. Llena con su voz el solitario

paisaje del Helicón y se deja conmover por su maravilloso poder. El signo de su consagración es la vara que se fabrica de una rama de olivo por mandato de las Musas del Helicón. Más tarde les consagra el trípode que gana en una competencia, en el sitio donde lo dotaron del "canto claro" y le enseñaron a "cantar canciones indecibles". El beso de las musas no lo obliga a anunciar la destrucción, sino a glorificar la vida. No lo despiden como siervo suyo, aniquilado y maniatado; su don es un regalo beatífico. En una ocasión dice que quien ha sido herido por la pena y se consume de pesar olvida su dolor y se cura si oye a uno de los hombres que tañen las cuerdas cantar acerca de los dioses inmortales y de las hazañas de las generaciones pasadas.

Estos cantores tañedores consagrados a las musas crearon el mundo esplendoroso del mito. Lo que generalmente, apoyándose en su arte, se considera un don general de los pueblos antiguos es en realidad obra de ellos. El don de esta videncia era probablemente común en aquellos tiempos, pero fueron los cantores de la edad mítica quienes le dieron forma, y sólo en sus canciones vive la belleza que desde entonces proporciona felicidad a los hombres. Estos poetas ven en el universo un alma, no por miedo pánico, sino con ojos de meridiana claridad. Para ellos, el paisaje terrenal se compone de seres divinos, que bajo la forma de montañas, rocas, bosques, ríos, árboles, campos, animales, ciudades, países, mares e islas se veneran como divinidades y se honra con santuarios. Se implora su favor con sacrificios, actos rituales y festivales anuales, y se señala como impío a aquel que ose ofenderlos. En *Los persas,* Esquilo señala como uno de los principales sacrilegios de Jerjes el que se haya atrevido a tender un puente sobre el sagrado Helesponto. Hesiodo aún puede decir:

> No cruces las eternas corrientes que bellamente fluyen sin antes orar ante ellas y lavarte las manos en sus deslumbrantes y hermosas aguas. A quien una corriente cruza sin respeto o sin lavarse las manos, los dioses le son desfavorables y le envían desgracias en lo futuro.

También los cantores se consideran videntes consagrados. Apolo, su dios entre los griegos, es al mismo tiempo el dios de la adivinación. También el cantor conoce una trascendencia estremecedora, pero distinta de la del mago y el profeta. Mientras el mago está bajo el chorro de revelaciones dionisiacas, y el profeta, ciego ante la naturaleza, teme a Dios en su terrible apariencia supraterrenal, el cantor apolíneo ve las cosas de la tierra en su forma divinamente perfecta. Sus perfiles se combinan para él en formas magníficas que presencia con temor religioso. Los dioses viven en las cosas visibles, él vive en su presencia. Henchido de esta videncia, comienza a cantar, entusiasmado por su propia naturaleza que es parte de esta omnipresencia divina. Traduce su majestad en imágenes que expresan el resplandor de todas las cosas en la armonía divina, su belleza que descansa eternamente bajo la

mirada de los dioses. Tal es la ebriedad del cantor que el griego llama *enthousiasmós*, entusiasmo, el estar lleno de Dios. Tiene muchos grados, va desde la risa alegre hasta la erupción más sublime de la alegría de vivir, pero nunca traspone el umbral de la razón, nunca se torna inconsciente. La exaltación mágica y el transporte místico son estados pasivos, el entusiasmo es un aumento festivo de la voluntad de vida que llega hasta el fuego heroico. El joven Schiller lo llama "ebrio de fuego" *(feuertrunken)*, Hölderlin "divinamente sobrio" *(heilignüchtern)*. Hölderlin también distingue "grados de entusiasmo": "Hay una gama infinita desde el contento, que es seguramente el grado inferior, hasta el entusiasmo del militar que en medio del combate, con prudencia, mantiene poderoso al genio. Subir y bajar por esta gama es el oficio y la dicha del poeta." Y dice por experiencia propia: "Ésa es la medida del entusiasmo que ha sido dada a cada uno, que uno aún conserva la conciencia necesaria en medio de un gran fuego y otro ya la pierde con un fuego menor. Ahí donde la sobriedad te abandona, ahí es el límite de tu entusiasmo. El poeta grande nunca se pierde a sí mismo, por más alto que se eleve sobre sí." Es cierto que Hölderlin siempre tuvo que luchar denodadamente por esta "medida", que es realmente la palabra decisiva para la poesía entusiasta. En el *Hyperion* presenta el camino a esta ebriedad divina, y habla repetidas veces de su grado máximo, en tanto que sus peligros sólo aparecen en los himnos posteriores.

¡Cuán impotente es la diligencia más obediente de los hombres frente a la omnipotencia del entusiasmo indiviso! No se queda en la superficie, no se concentra aquí o allá, no necesita tiempo o medios; no requiere mandato, coacción o persuasión; toma posesión de nosotros en un instante, por todos lados, en todas las profundidades y alturas y nos transforma completamente, antes que nos percatemos de su existencia, antes que preguntemos qué nos sucede, por obra de su belleza, de su felicidad. ¡Bienaventurado aquel que encontró en este camino un espíritu noble en su temprana juventud!

El cantor es hijo de este mundo. Responde afirmativamente a la existencia en su goce ingenuo y busca los sitios donde ésta ofrece su mayor belleza. Estos sitios fueron siempre las cortes de los príncipes y los palacios de los ricos, con su noble pompa y su poder heroico. El canto mundano de los pueblos culmina en la glorificación del heroísmo guerrero en el que se revela el supremo esplendor del hombre: el brillo de las armas, la alegría salvaje de la guerra, el tumulto de la batalla. En tiempos de paz se añade a esto la competencia en los juegos de armas, la majestad de las mujeres, la belleza de los vestidos, la alegría de las fiestas, el orgullo de la juventud, la nobleza de las costumbres, la vida masculina sublime en todas las manifestaciones de su fuerza. Eso es lo que arrastra a los cantores hacia un placer admirativo, eso es lo que los hace tañer el arpa. Invocan a los dioses

para protección y gloria del héroe radiante que significa para ellos la más alta realización de la vida. Ensalzan sus hazañas, siguiendo sus acciones lo glorifican como predilecto de los dioses, lo deifican. En el héroe distinguen la presencia divina en su forma más hermosa y lo adornan con los atributos de la inmortalidad: con las virtudes de la belleza y la sed de gloria, la fuerza y el honor, la fidelidad y la venganza. Aquel a quien distinguen de esta manera siempre es un príncipe cuyo árbol genealógico remontan hasta un dios; es invencible y sobresale entre los demás héroes por gracia de su fuerza y de sus armas, su hermosura, inteligencia o astucia. Como el hombre perfecto, se vive a sí mismo con seguridad divina, sustentado por la serena conciencia de su invencibilidad. En el héroe mítico de esta aristocrática cultura primitiva, el hombre hermoso y fuerte es la medida de todas las cosas; no el hombre divino o el exaltado, sino el heroico. Se parece a los dioses, los dioses se parecen a él. Su fuerza, que juega con la vida, se inclina ante toda aparición equivalente; respeta a los que son y piensan como él, pues en ellos se honra a sí mismo. Esta poesía heroica creada por los cantores se considera en todas las épocas como la clásica, porque es la más pura expresión del espíritu secular.

También hay un rasgo trágico inherente a este arte. Es distinto del de la poesía mágica y mística, está arraigado en el pensamiento heroico. A la ingenua alegría de vivir corresponde el dolor por la transitoriedad, al héroe ejemplar la aceptación de dolores y heridas. No les da ninguna importancia, pelea impávido cara a cara con la muerte. Pero cuanto más audazmente pelea, comprende con más claridad que algún día caerá, y una de las características del héroe supremo es que muere en la flor de su juventud. El destino, provocado por los peligros mortales que afrenta el héroe, se cierne sobre él. Este halo trágico no es expresión de debilidad, es la otra cara del orgullo masculino, la sombra necesaria de la luz más radiante. En el héroe más perfecto alienta la disposición a morir mientras se sienta en la cumbre de su poder. Tiene que caer en medio del esplendor de su juventud para ser un ejemplo inmortal, y elige este hado como el Aquiles de Homero. Su orgullo paga el precio de bajar muy pronto al reino de las sombras. También en eso la poesía del cantor acata la ley de la naturaleza. La muerte y la vida son una unidad natural, en toda poesía ingenua el gozo y el sufrimiento están unidos indisolublemente. Esta necesidad impenetrable es el numen ante el cual se inclina el cantor heroico.

Junto a este carácter trágico natural de la poesía mítica también existe uno espiritual. Proviene del afán de glorificar y deificar de los cantores, que están dispuestos a transfigurar la realidad en una presencia divina. El entusiasmo tampoco es un estado permanente, comprende una escala y no siempre se puede mantener en la cima de la exaltación. También tiene momentos de relajamiento o de sobriedad en los que el mito y la realidad se separan. En-

tonces aparece el radiante mundo mítico como una ilusión que la realidad no satisface, como una realización que sólo puede encontrarse en el pasado. La tendencia de transfigurar lo pasado a costa del presente es una característica de las epopeyas que ya pertenecen a un grado más avanzado. Son idilios según la definición de Schiller, "presentan el ideal perdido como una realidad", presentan "al hombre en el estado de inocencia". Homero ya describe un mundo desaparecido. Sus relatos ya están bajo el signo fabuloso de "érase una vez..." Hesiodo presenta en la *Teogonía* el nacimiento de los dioses de la luz que acaban con el poderío de los titanes; pero *Los trabajos y los días* que se le atribuyen contienen el mito de las cinco edades del mundo, el cual afirma que la edad de oro se ha perdido irremisiblemente y que la historia de la humanidad es una caída incontenible. La primera edad, dice Hesiodo, fue la edad de oro en la que los hombres, amados por los dioses, vivían ellos mismos como dioses, sin tristeza ni agonía, sin anhelos y en plenitud infinita. Eso fue hace mucho y ya nunca volverá. El pensar en lo pasado inspira al poeta infinita tristeza. Esta melancolía proviene del dolor del hombre ingenuo para quien el mundo no está dividido en vida terrenal y Más Allá, sino que consiste por naturaleza en luz y tinieblas. También esta visión sobrepasa el presente, mide lo visible con lo invisible. Pero no produce ninguna esperanza o arrepentimiento exagerados como el mensaje del profeta, de ella no puede deducirse ninguna política de violencia sagrada, sino sólo la alusión piadosa al Paraíso. Isaías describe el mundo perfecto en imágenes parecidas a las de Hesiodo, pero la serena resignación de éste está muy lejos de la proclamación de la guerra santa en bien del Estado de Dios mesiánico. El "tercer Isaías" pronuncia su poesía con fanática exaltación:

> Levántate, resplandece; que ha venido tu lumbre, y la gloria de Jehová ha nacido sobre ti. Porque he aquí que tinieblas cubrirán la tierra, y oscuridad los pueblos: mas sobre ti nacerá Jehová, y sobre ti será vista su gloria. Y andarán las gentes a tu luz, y los reyes al resplandor de tu nacimiento... Multitud de camellos te cubrirá, dromedarios de Madián y de Epha; vendrán todos los de Seba; traerán oro e incienso, y publicarán alabanzas de Jehová... Y los hijos de los extranjeros edificarán tus muros, y sus reyes te servirán; porque en mi ira te herí, mas en mi buena voluntad tendré de ti misericordia. Tus puertas estarán de continuo abiertas; no se cerrarán de día ni de noche; para que sea traída a ti fortaleza de gentes, y sus reyes conducidos.

El cantor desconoce esta mística mesiánica, hasta en sus imágenes más resplandecientes es un hijo melancólico de la naturaleza, un hijo de este mundo. Lo que impulsó al poeta a componer *Los trabajos y los días* fue su indignación por el engaño de su hermano, quien le robó su herencia sobornando a los poderosos, y su decisión de hacerse justicia invocando las leyes eternas de la vida. Hesiodo ataca a los reyes injustos y describe a su hermano el único camino que conduce a una felicidad verdadera desde que terminó la edad de oro: el trabajo fatigoso que haga sudar la frente, el trabajo vene-

rable de los antepasados. En la tierra reina la injusticia, la violencia acerada, y hay que aceptarlas como lo inmutable. Ser piadoso significa creer que el hombre bueno aún puede alcanzar una parte de la bendición del buen tiempo pasado si obedece la voluntad de los dioses. La edad de oro es el mito de la vida perfecta creado por los cantores. Quien ordene su existencia obedeciendo esta fe encuentra el fondo dorado que aún trasluce aquí y allá y que los hombres poderosos de la tierra pisotean.

Por su lado, el profeta no acierta a comprender este sentimiento armónico apegado a la naturaleza. Y el culto del héroe guerrero practicado por los cantores cortesanos acaba por despertar su odio feroz como la glorificación pagana de la vida pecadora. Cuando los profetas del Antiguo Testamento maldicen el sonido de arpas y címbalos en las casas de los impíos, están aludiendo a este arte profano de los hombres que tañen cuerdas. En las invectivas de los profetas aparece durante algunos instantes, desfigurado por el apasionamiento, el escenario en que floreció la poesía de los cantores. Amós habla con amargura de los mundanos que "duermen en camas de marfil, y se extienden sobre sus lechos; y comen los corderos del rebaño, y los becerros de en medio del engordadero; gorjean al son de la flauta, e inventan instrumentos músicos, como David". También Isaías maldice a estos voluptuosos: "Y en sus banquetes hay arpas, vihuelas, tamboriles, flautas, y vino; y no miran la obra de Jehová, ni consideran la obra de sus manos... Por eso ensanchó su interior el sepulcro, y sin medida extendió su boca; y allá descenderá la gloria de ellos, y su multitud, y su fausto, y el que en él se holgaba." El "tercer Isaías" le dice triunfante al rey de Babilonia después de la destrucción de la metrópolis: "Descendió al sepulcro tu soberbia, y el sonido de tus vihuelas: gusanos serán tu cama, y gusanos te cubrirán."

La gloria de los cantores

Las arpas resonaban en los palacios de los reyes, los ricos y los poderosos de la tierra. Los cantores alegraban a los dichosos y servían a los aristócratas. Su ambición era compartir la pompa de la vida noble que buscaba el placer y la conquista. Glorificaban la conciencia de poder y el orgullo de casta de las casas nobles. Se dirigían hacia los señores que mejor los acogían, que más inflamaban su entusiasmo, que los recompensaban con más largueza. En condiciones patriarcales se atenían a las fiestas y los mercados a los que el pueblo afluía; en los belicosos tiempos feudales erraban de castillo en castillo, de corte en corte. Su objetivo era encontrar un noble que les diera albergue para toda la vida. Muchos no lo alcanzaron jamás, tuvieron que seguir vagando y tuvieron que entretener al pueblo bajo de vez en cuando o mientras vivieron. Pero otros obtuvieron acceso a los palacios y se hicieron

amigos de sus poderosos protectores. Estos afortunados crearon las formas más fatuas de la poesía heroica. Confirmaban la vida altanera de las grandes dinastías cantando la lucha y la victoria, la gloria y la caída, el amor y la muerte, la dicha y la miseria de los héroes guerreros. Sus canciones ensalzaban este mundo resplandeciente de las casas nobles que forjaban la historia, el mundo de la cultura noble. Al glorificar este mundo se glorificaban ellos mismos, pues su arte reflejaba el esplendor que los rodeaba. Elevados ellos mismos al rango de semidioses, veían desde arriba el festival de la vida y alababan los hechos pasados y actuales de sus señores.

Los tiempos más antiguos aún no conocían nada de este esplendor, pues los cantores del poder vivían entonces como guerreros entre guerreros. Debían tener fama de maestro en las armas para poder valer como poeta, como Volker en la *Canción de los Nibelungos* o el escaldo Egil. En los principios del arte del cantor nos encontramos con la unidad de héroe y poeta en una misma persona. Es la contraparte profana de la visión profética, en la cual el Yo divino se funde con el Yo del poeta. Esta forma arquetípica ha desaparecido casi en todas partes, pero no sin dejar rastros. Aún la podemos encontrar en los *muallakats* arábigos, las canciones beduinas preislámicas que embelesaron a Goethe. En estos cantos guerreros de tiempos sin escritura, los más crueles gallos de pelea de los nómadas desérticos cantan ellos mismos sus sangrientas escaramuzas y sus saqueos, que emprenden por venganza, por rapiña o para lavar la honra de su tribu. Se jactan clamorosa y agresivamente de los peligros que corrieron, de su valor leonino y de la humillación de sus enemigos, de la fama de sus antepasados, de sus aventuras amorosas y de las virtudes de sus camellos. Justifican sus acciones, advierten a los enemigos y contestan amenazas con amenazas, todo esto en un lenguaje furibundo. Aquí aún no existe ninguna cultura cortesana, ni siquiera hay historia o ejemplos míticos que se puedan invocar, pero está completamente al descubierto el origen del arte del cantor: la brutal belicosidad del hombre de raza en el marco de la comunidad de su tribu. Todo es aún excitación del presente y dicho por la gloria del propio poeta, cuya persona está en primer plano, como entre los escaldos vikingos, y atrae sobre sí toda la luz. También el ejemplo más bello y extraño de esta poesía, la *Canción de Shanfara el desterrado*, se ajusta a este tipo aunque no describe un suceso aislado, sino todo un destino. El poeta, que se ha enemistado con su tribu y roba como un lobo en el desierto y vive entre las rocas, no puede evitar que sus pensamientos vayan a su odiada tribu, a la cual está aherrojado interiormente.

Durante largas épocas debe haber existido semejante poesía guerrero-terrorífica, antes que surgiese de su seno una poesía heroica superior. Desde muy temprano se podía dar el caso de que los testigos de la acción entonaran la alabanza y no el protagonista, como sucedió cuando el mozal-

bete David regresó con la cabeza de Goliath: "Y aconteció que como volvían ellos, cuando David tornó de matar al Filisteo, salieron las mujeres de todas las ciudades de Israel cantando, y con danzas, con tamboriles, y con alegrías y sonajas, a recibir al rey Saúl. Y cantaban las mujeres que danzaban, y decían: Saúl hirió sus miles, y David sus diez miles." Cuando fue rey, David se convirtió entre los judíos en el ejemplo más brillante de este heroísmo de cantor arcaico. Pero otros lo habían precedido. Ya Judith había entonado ella misma el canto de victoria sobre los asirios que venció en la tienda de Holofernes. También la canción de Débora proviene de la ménada misma, que soliviantó a su tribu contra Sísara y que fue obligada expresamente a cumplir sus palabras: "Y Barac le respondió: Si tú fueres conmigo, yo iré: pero si no fueres conmigo, no iré. Y ella dijo: Iré contigo; mas no será tu honra en el camino que vas; porque en mano de mujer venderá Jehová a Sísara." Entre los griegos se acostumbraba que el cantor, por su poder de entusiasmar, fuese a la cabeza del ejército. Quizá no siempre participaba en el combate, puesto que su arma era precisamente el canto. Pero es probable que Tirteo, quien en la guerra mesénica exhortó a los decaídos espartanos a que opusiesen resistencia, haya sido su jefe militar. Se cuenta que la poetisa lírica Telesila salvó a la ciudad Argos después de una derrota, pues llamó a las mujeres a las armas y, poniéndose a la cabeza de ellas, derrotó a los espartanos. Solón entusiasmó a los atenienses a la conquista de Salamina por medio de una elegía.

El estilo de esta primera poesía rapsódica trasluce el espíritu salvaje y burdo de las culturas primitivas. Es sanguinariamente directo, de gigantesca concisión e insensible, sin un sentido más evolucionado para el suceso psíquico, dominado totalmente por el empuje del acontecimiento real y fatídico. Su contexto gira en torno a la lucha, la victoria o la muerte. Los temas son el asesinato y el engaño, la astucia y la traición de almas violentas que odian y aman frenéticamente, y sobre todo el odio ciego y la venganza a cualquier precio: para el padre, amigo o hermano asesinado, para la hermana violada, para todo el clan; a eso hay que añadir la alabanza del heroísmo invencible, del valor para mantenerse en un puesto perdido, del honor y la fidelidad imperturbable, del castigo cruel del enemigo. Este arte surgió espontáneamente de los destinos guerreros de los pueblos y ejerció influencia sobre ellos mismos. Fue el eco de los acontecimientos decisivos de los que dependía la dicha o la desdicha de aquella humanidad y que resonaron largamente en las canciones. Estos primitivos cantos de hazañas aún brotaron del suelo ensangrentado por las antiguas luchas suizas, y en Serbia aún florecieron en el siglo XIX.

Pero llegó el momento en que el cantor renunció a participar directamente en el ejercicio de las armas y optó por decorar poéticamente los acontecimientos, por alejarse del instante presente. Se volvió hacia el pasado para

transfigurarlo en la luz contemporánea, pero también para elevar el presente por medio de la contemplación de los héroes antiguos. Todo eso no fue un cambio esencial, sino la expresión de un distinto grado histórico, en el que la conciencia de tradición ha reemplazado a la belicosidad y comienza a formarse una cultura heroica. En este ambiente, el poeta ya no necesita acreditarse como guerrero. Al orgullo responde con orgullo, pretende una grandeza de índole diferente. Ahora, su nobleza espiritual es la que lo eleva a la altura de los héroes. Este rango interior lo hizo indispensable para ellos como acompañante de sus acciones. Los señores lo necesitan, pues su vida era incompleta si él no inmortalizaba sus actos a través del canto. Se hacían famosos ofreciéndole albergue; él transfería sus actos de la realidad brutal al ámbito de la tradición sublime. Honraban al conocedor del pasado para que éste, a su vez, los honrase. Él vivía de su favor, de sus regalos principescos y compartía pasivamente sus alegrías y desgracias, pero era no obstante un pilar de su poder político. Conocía los modelos que servían de ejemplo a sus señores, y les enseñaba lo que los antepasados y los otros pueblos consideraban glorioso. Podía educarlos para que fuesen héroes o soberanos ideales, o cuando menos podía alabarlos como tales. La pretensión de esta nobleza espiritual reaparece en toda la poesía heroica superior, como si los cantores hubiesen convenido, por encima de naciones y siglos, en mantener con ella el más alto prestigio de su oficio. Se colocan orgullosamente junto a los príncipes y se ensalzan al mismo tiempo que ellos. Podían hacerlo, pues realmente estaban capacitados para conseguirles la inmortalidad. Por obra de los cantores viven luminosamente a través de los tiempos los héroes persas y los de la guerra de Troya, los paladines de Carlomagno y de la corte de Worms, los caballeros de la Tabla Redonda del Rey Arturo. Como cuenta Plutarco, Alejandro Magno lloró sobre la tumba de Homero lamentando la ausencia de un cantor digno de sus hazañas.

A dondequiera que miremos en la Antigüedad nos encontraremos con estos hombres de sociedad sentados a la mesa de reyes y aristócratas. En la *Odisea* canta el ciego Demódocos durante la comida del rey de los feacios, en la Biblia David canta ante Saúl el arpista, en la *Canción de los Nibelungos* el vihuelista Volker al servicio de los reyes de Worms. Estos hombres crearon la más antigua poesía profana que pueda aprehenderse históricamente. Sus logros son el himno de alabanza a un héroe y el lamento fúnebre junto al cadáver de su señor, más tarde la ampliificación de su canto a una pequeña epopeya, a la manera de las antiguas *chansons de geste* francesas, y finalmente la gran epopeya heroica, que convierte las formas precedentes en el mito nacional y que se compone para un público cortesano. En esos grandes poemas épicos sólo asoma en partes el empuje ciclópeo de las canciones primitivas. Ya los poemas que vinieron poco después de ellas se alejaron de la severa gravedad del estilo guerrero, y la gran epopeya consumó esta es-

piritualización. Su tono se volvió más fino, el alma del hombre comenzó a hablar por labios del guerrero. Se formó un elaborado códice formal, un estilo pomposo de los versos y la presentación que consistía en la transfiguración de los hechos pasados. Ése fue aquel tardío arte épico cuya primera consumación conocida por nosotros se agrupa bajo el nombre de Homero: la sencilla y eternamente convincente animación del hombre heroico, visto como figura de una edad desaparecida.

Como los rapsodas cortesanos que se habían acomodado a la nobleza participaban en una vida ceremoniosa y se presentaban ante un público de gustos mimados, servían como artistas conscientemente a la tradición aristocrática. Cuidaban las formas nobles tradicionales con las que declaraban su veneración por el ademán perfecto del hombre aristócrata. Idealizaban a su héroe en un lenguaje elevado que aseguraba al héroe y a su canción duración eterna. Como para ellos estaba prescrito el tema por la tradición y por sus oyentes, tuvieron que concentrarse en el refinamiento estilístico y la decoración rica de los acontecimientos. De todos modos les gustaba aprender y presentar cosas difíciles, y se enorgullecían de su elevado arte que los hacía inimitables. En ellos, el virtuosismo aún era un componente necesario y natural de la genialidad. Junto con los grandes maestros del pasado y los maestros extranjeros contemporáneos formaron un estamento ilustre, guardando sus secretos profesionales e invocándolo con plena conciencia de su excelencia. Eran celosos de sus propias innovaciones, tenían un oído muy fino para las de sus rivales y eran inaccesibles para toda crítica. El mayor peligro para sus exaltados cantos residía en esta conciencia de su propio valor, en su tendencia al adorno, a la forma difícil y a la tradición. Como sólo querían ser un espejo que embellecía entusiastamente una realidad, resbalaban con facilidad hacia el puro juego. El placer por el colorido aventurero, por el aristocrático jugueteo formal desplazó cada vez más a lo monumental. Los discípulos de los grandes maestros se complacían en la refundición efectista, en el manejo de un brillante aparato mitológico, en elaboraciones fantásticas que estorbaban la composición armónica de los cantos. Observaban de reojo el efecto que producían al cantar y exageraron la interioridad al extremo de sentimentalismo, convirtieron la belleza formal en elemento efectista. En estos epígonos de talento, el virtuosismo y el genio se separaron, los medios técnicos fueron un fin en ellos mismos. A esos extremos llegó la poesía estamental en todas las épocas y naciones. Cayó en manos de artistas que confundían la nobleza de la palabra con el artificio artiesgado. El estilo cortesano "clásico" era el que se entumecía en el manierismo, tanto entre los homérida como entre los escaldos. En este plano, los poetas consiguieron que el hacer poesía fuese considerado como el oficio secular más elegante. Los caballeros y príncipes los miraban con admiración y tomaban lecciones en su arte. Un héroe de la guerra o de los torneos no alcanzaba la máxima perfección si no poseía

igualmente fama de poeta. Competía con el poeta, y en esta forma apareció la unidad clásica de héroe y cantor: el ideal del poeta principesco. Todas las culturas cortesanas muy evolucionadas, en la cima de su formación, rinden pleitesía al ideal del héroe que es al mismo tiempo príncipe y poeta. El ideal del príncipe que hace poesía es la tardía repetición literaria de la unidad primitiva formada por el cantor y el hombre de acción, de la cual nació la poesía heroica. En estos tiempos otoñales brillan los nombres de mecenas reales y grupos aristocráticos que protegen la poesía y las artes. Los cantores se disputan su favor y les proporcionan muchas veces, como anteriormente a los héroes, un nombre imperecedero. Un ejemplo de esto lo tenemos en la figura del califa Harún al Rashid, el protagonista fabuloso de *Las mil y una noches*.

La poesía heroica clásica no dice nada acerca del pueblo. En ella alienta el espíritu del mundo señorial en cuyo honor se compuso. Los cantores cortesanos evitaban por lo general el contacto con la muchedumbre con un orgullo hierático, después de conquistar un sitio junto a los bien nacidos. La literatura artística de la vieja India es obra de semejantes castas de rapsodas, que como servidores de la casta guerrera le procuraban diversión, la acompañaban en sus cacerías y expediciones militares, entusiasmaban los ejércitos y difundían por los pueblos la fama de sus amos. Su arte es una estereotipada poesía palaciega, un oficio virtuosista abierto al aprendizaje. Todavía la *Canción de los Nibelungos* glorifica a un puñado de guerreros principescos, aumentados a lo monumental y presentados en su fiel sumisión a los ideales de fuerza y honor, fidelidad y venganza.

En esta forma floreció también la profesión poética entre los griegos. Sus aedas errabundos iban ya en tiempos prehistóricos de una tribu a otra y recitaban sus poesías heroicas al acompañamiento de su cítara. Si podemos confiar en las descripciones homéricas, la visita de semejante huésped, que interrumpía el silencio de aquel mundo, debe haber sido un suceso estupendo. El aeda conocía las fuerzas de todos los dioses, las hazañas de todos los héroes. Conocía, según Hesiodo, "la ley de todas las cosas", "todo desde el principio y lo que había sido creado primero". Después, al mismo tiempo que los profetas judíos de las Escrituras, aparecieron los cantores helenos que compilaron en grandes epopeyas el acopio de cantos heroicos. Surgió el mito olímpico que reunía a todas las divinidades locales en un solo monte divino y a todos los héroes locales en el mismo campo de batalla. Los aedas difundieron esta fábula por toda Grecia. Al mismo tiempo, instauraron una unificación del lenguaje épico que anuló la diferencia entre los dialectos, en forma parecida a como lo hizo la epopeya de Dante entre los italianos, la poesía caballeresca y la Biblia de Lutero entre los alemanes. Podemos ver el aprecio que tenían por su arte los rapsodas apolíneos en las numerosas fábulas que hablan de la envidia y la ira que provocaban en los dioses. Una de las cum-

bres de esta panegírica es la leyenda de la competencia musical entre las Musas y las hijas de Pieros, que hace que el mar, los astros y los ríos detengan su curso embelesados y que el Helicón se levante hacia el cielo, hasta que Pegaso pone fin al encantamiento por orden de Poseidón; azota con su casco la punta del monte y restablece el orden de la naturaleza. Los cantores griegos también se atrevían a las imágenes más audaces para acentuar la dignidad de su profesión. Apolo mata a Linos porque éste mejora el funcionamiento de la lira. Tamiris desafía altaneramente a las Musas, quienes lo castigan quitándole la vista, el canto y la facultad de tañer las cuerdas. Los grandes maestros legendarios acaban casi siempre en forma trágica, como Orfeo, y eso constituye también entre ellos un signo de su grandeza. Pero su carácter trágico tiene una motivación distinta.

Hesiodo no fue cantor cortesano, sino un hijo de campesinos de Askra, una aldea pobre de Beocia. En su juventud cuidaba como David los rebaños de ovejas, en las arboladas gargantas del monte Helicón, y siendo pastor recibió la iluminación que lo convirtió en cantor errante. Con su descendencia campesina y su capacidad vidente aún encarna los tiempos primitivos del cantor entregado a las musas. Trae a la memoria al profeta Amós, quien también fue un pastor en la soledad de los montes. Su religiosidad es la ingenuidad de la cultura campesina apegada a la tierra. Por sus labios aún canta, como en ningún otro occidental, la oscura madre tierra. Vive todavía a medias en las tinieblas arcaicas temerosas de los demonios, apenas con él nacen los dioses luminosos del Olimpo. Hesiodo mira los comienzos prístinos de las cosas y conoce las misteriosas divinidades de lo profundo, conjuradas también por la tragedia ática. Los linajes divinos más antiguos, cuyo destino narra la *Teogonía*, aún se parecen a los monstruos quiméricos de la primitiva creencia en los demonios. Pero la parte central de esta epopeya consiste en la descripción de la lucha contra los titanes, cuyo rugido termina con el aprisionamiento en el Tártaro, y su culminación es el nacimiento de Afrodita, un destello plateado. Zeus, quien fulmina con sus rayos y truenos a los titanes, recuerda vagamente al Yahvé del Sinaí, y la descripción del Tártaro, tumba de los titanes derrotados, parece retratar el alma melancólica de Hesiodo, que aún tuvo que luchar contra estos oscuros poderes. Para él, las fábulas míticas son realidad; se erige en su proclamador vidente y prohibe expresamente el que sean consideradas únicamente como un bello engaño, como sucede en los cantos de los no autorizados. También la poesía es para él algo sagrado, algo más que mera diversión. Debe fomentar en los hombres la religiosidad. Sin embargo, aquí se percibe un sonido liberador. Estos dioses están hechos de la misma materia que el hombre. Se parecen al hombre, antes que nada, porque tienen un destino, nacen y mueren. Esta unión de dioses, naturaleza y hombres es la religión de Hesiodo. La señal de esta armonía es la belleza de la Creación, que la Biblia nunca menciona. Hesiodo

describe la naturaleza como la múltiple unión amorosa de los seres divinos que pueblan el cosmos. Para él, tiene alma, su tumulto titánico ha sido encadenado y resuelto en una infinita eufonía. Las cumbres de las montañas cantan, la criatura comienza a hablar con aquella voz jubilosa y doliente que sólo posee la poesía griega.

Las epopeyas homéricas, que surgieron por el mismo tiempo, pero en otro paisaje, ya no conocen nada de la gravedad de esta veneración campesina de los dioses. El crepúsculo del pensamiento cultual y mágico ha cedido en ellas al mediodía de una realidad sublime. Los dioses han dejado caer su majestad sacra y se han vuelto compañeros de los resplandecientes héroes mortales. Homero da forma al ideal caballeresco jónico, el guerrero invencible en las armas y las palabras. El brillo de la Creación ha descendido sobre estos héroes que llevan en sí mismos la ley de sus actos o la reciben directamente de su divinidad. La señal característica del estilo homérico es el distanciamiento artístico ante dioses y hombres, la ausencia de la pasión brutal, la reserva en la manifestación de los sentimientos, el acuerdo entre palabras, actos y ademanes: todo aquello que está negado al profeta y que las cortes tienen en la más alta estima. El cantor se compenetra tanto con este ideal, que su persona desaparece detrás de sus personajes. El hecho de que nada se sepa acerca de Homero o de sus predecesores y sucesores no es pura coincidencia, sino el resultado de lo típico y mítico de este arte. Homero ve lo existente en su claridad eterna, las situaciones y los sentimientos que recurren sin cesar. Por eso lo llamó Hölderlin un vidente. Está iniciado en los secretos sagrados de la naturaleza, y eso también en él quiere decir: iniciado en la unidad de vida y muerte. Su favorito Aquiles es una manifestación de la naturaleza pura, que no necesita justificación en sus erupciones de ira, de dolor, de lamento, de furia vengativa, de reconciliación y de presagio de muerte. Homero sobrepasa con su humanismo al duro heroísmo de los guerreros primitivos. Dota espléndidamente de un alma a sus figuras, su interioridad pone freno a su ansia de combatir y da un nuevo contenido a la poesía heroica, el cual pone en tela de juicio su sentido tradicional. Es cierto que los héroes son transfigurados en seres divinos, sus epítetos permanentes parecen ser sus títulos, la magnificencia de su aspecto tiene aires ceremoniales. Sin embargo, toda la *Ilíada* está ensombrecida por el carácter trágico del héroe, y su final, la devolución del cadáver de Héctor por mandato de Zeus y el lamento fúnebre de los suyos, cuando le dan sepultura, recuerda la *Antígona*, que defiende el derecho que tienen los muertos a ser enterrados. La *Odisea* está llena de los sufrimientos que ocasiona la existencia en la tierra, su protagonista es un mártir que ya no saborea la belleza, sino la miseria y el dolor de la vida guerrera.

Los aedas tenían predilección por recitar estos cantos del ciclo de la guerra de Troya y las epopeyas de Hesíodo, y ésa es la causa de que sólo estas

obras hayan sobrevivido de la rica poesía épica. Desde el momento en que Solón introdujo las solemnes recitaciones de poemas de Homero durante las Panateneas, éste se convirtió en el poeta nacional de los griegos. Así se crearon las condiciones para la representación dramática de las leyendas heroicas, la cual las vio con un espíritu distinto. La ingenua poesía heroica se extinguió junto al antiguo sistema guerrero feudal. El humanismo de Homero siguió floreciendo en la lírica eólica, en las canciones de Safo y el tiranofobo Alceo, que suenan a nuestros oídos como vagos gorjeos de una nueva primavera.

El genio del canto no estaba atado a la forma épica. Alceo, el caballero de Lesbos, estaba ligado con todas sus fibras a su ciudad natal Mitilene, luchó apasionadamente por los privilegios de la nobleza, participó cuando joven en una conspiración contra el tirano Mirsilos y pronunció desmesuradas injurias contra los demagogos. Tuvo que huir; a la muerte de su enemigo retornó con gran júbilo y tuvo que huir nuevamente ante un nuevo enemigo. Era un hijo fogoso y ambicioso de este mundo, enredado en sus revueltas, enamorado de la belleza de las aguadoras y de las bailarinas. Ama sobre todo al vino, que le permite sentir en el más alto grado la luminosidad del mundo y la dicha de ser joven. Bebiendo olvida el dolor y la miseria de la tierra, bebiendo encuentra el valor de penetrar alegremente en la vida. También el canto es para él un brebaje divino que lo ayuda una vez tras otra a vencer los pensamientos sobre el reino de las sombras y el dolor de la existencia. También ensalza el resplandor de las armas, la magnificencia de los cascos con sus blancas crines, pero no es pura casualidad que separnos por sus propias palabras que en una batalla tiró sus armas para poder huir con más ligereza. Su verdadera patria fue el canto, y el canto le dio inmortalidad.

También Safo, a quien se llamó la Décima Musa, amaba su don poético como un beatífico regalo de los dioses. Se considera a sí misma como la boca de la sagrada naturaleza, que canta con gozoso estremecimiento, pura y directamente, los sentimientos humanos. La veneración que siente por la ley divina en las cosas visibles sagradas para ella le prescribe el lenguaje de sus cantos. Para esta mujer el amor es la más poderosa revelación. En la conmoción erótica, su alma se disuelve en la eufonía sin perder nunca su medida. Sus canciones, labradas con gran arte, están relacionadas con los cantos populares y tampoco desprecian palabras de la vida ordinaria.

En este crecimiento orgánico, la canción de Safo se revela ante aquellas canciones de Oriente con su ardor, colorido y plenitud imaginativa como una flor esencialmente griega. Lo que se manifiesta en este crecimiento es el característico sentido natural griego, a saber, la fuerza visionaria para ver una figura que, aunando vida y forma, siempre crea de la totalidad hacia la totalidad, conservando la esencia fundamental a través de todas las transformaciones (Schadewaldt).

El sentido trágico del cantor

El arquetipo cristiano del cantor es el rey David, que tañe el arpa ante Saúl y también llega a ser rey. Como ungido del Señor, héroe guerrero y salmista en una sola persona, personifica el ideal real de los judíos y en el cristianismo es el santo patrón de los cantores "sagrados". También a Salomón se le describe como semejante príncipe ideal que produjo tres mil sentencias y más de mil canciones. Sin embargo, de todos esos poemas sólo se conservó el gran poema de consagración del templo, de modo que él no posee la suprema fama de su padre. Se considera a David como el redactor de los Salmos, que sólo en una parte muy pequeña son obra suya, seguramente. Los cantos que probablemente provienen de él se caracterizan por la unidad arcaica entre acción y poesía. Sus lamentos fúnebres por Saúl y Jonathán y por su capitán Abner documentan el lamento fúnebre guerrero, especie antiquísima de la lírica profana, y pertenecen como la canción de Débora a los restos preciosos de la literatura hebrea. En el gran canto triunfal que entona después de vencer definitivamente a todos sus enemigos, aparece rodeado de toda la gloria sangrienta de un héroe de la edad primitiva, cuyo orgullo no se ve afectado por ninguna duda acerca de lo grata que su persona es a Dios.

> Hame pagado Jehová conforme a mi justicia:
> conforme a la limpieza de mis manos me ha vuelto...
> Perseguido he mis enemigos, y alcancélos,
> y no volví hasta acabarlos.
> Helos herido, y no podrán levantarse:
> cayeron debajo de mis pies.
> Pues me ceñiste de fortaleza para la pelea;
> has agobiado mis enemigos debajo de mí...
> Clamaron, y no hubo quien salvase:
> aun a Jehová, mas no los oyó.
> Y molílos como polvo delante del viento;
> esparcíles como lodo de las calles.
> Librásteme de contiendas de pueblo:
> pusísteme por cabecera de gentes:
> pueblo que yo no conocía, me sirvió.

Así han hablado los señores de la tierra en todos los tiempos, así han querido que se hable de ellos. El dios en quien creen es aquel que los levanta y humilla a sus enemigos. Se adoran a sí mismos y no descansan antes de haber sometido a todos. Cuando David se jacta de "la limpieza de mis manos", recordamos lo que se cuenta a propósito de su modo de hacer la guerra cuando peleó por el trono.

> Y hería David el país, y no dejaba a vida hombre ni mujer: y llevábase las ovejas y las vacas y los asnos y los camellos y las ropas... Ni hombre ni mujer dejaba a

vida David, que viniese a Gath; diciendo: Porque no den aviso de nosotros, diciendo: Esto hizo David. Y ésta era su costumbre todo el tiempo que moró en tierra de los Filisteos. Y Achis creía a David, diciendo así: El se hace abominable en su pueblo de Israel, y será siempre mi siervo.

El colmo de esta petulancia está en lo que se llama "las postreras palabras de David". En ellas se llama a sí mismo el "suave en cánticos de Israel", por el que habla el espíritu de Yahvé y cuya casa ha sido visiblemente bendecida por Dios con la promesa de eterna duración, para vergüenza de sus enemigos. Con este tono también ensalzaban los cantores de Babilonia, Asiria, el Egipto y la India a sus reyes. Cambiaba el estilo y los nombres de dioses y hombres, pero el modo de pensar era en todas partes el mismo. Sin embargo, también en la Antigüedad había gente que veía con desagrado cómo un rey quería hacerse popular por medio de la música, propia y ajena. Michal, la primera esposa de David, "menospreciólo en su corazón" cuando vio desde una ventana cómo danzaba ante todo el pueblo al ser llevada el arca de Yahvé a Jerusalem, y lo regañó con estas palabras: "¡Cuán honrado ha sido hoy el rey de Israel, desnudándose hoy delante de las criadas de sus siervos, como se desnudara un juglar!" Esa escena muestra cómo entró en Jerusalem el oficio de cantor cortesano junto con la casa real fundada por David, y cómo fue considerado la expresión de un nuevo estilo de vida. Los reyes se encargaron de que no se le menospreciara. En castigo, Michal "nunca tuvo hijos hasta el día de su muerte".

En el vidrio de aumento del despotismo oriental aparece el aspecto negativo de la poesía heroica, que siempre emerge allí donde el cantor se atiene al favor de los reyes. El mundo esplendoroso de la naturaleza mítica se convierte con el cantor de príncipes en la rica pompa cortesana. Éste admira a los poderosos y se convierte gozosamente en su vasallo. Nunca se honró más al poeta que en las ocasiones en que moraba como un espíritu benigno en las casas de príncipes. La gloria que derramaba sobre sus señores no siempre era adulación. Creía en los ideales que orientaban ese modo de vida, amaba la magnificencia de esa vida, anhelaba los placeres de ella y admiraba a todo aquel que los podía saborear con prodigalidad. También a él lo impulsaban la ambición, la sed de fama y aventuras, y hacía todo lo necesario para que se le respetase en este medio. Sin embargo, el servicio señorial del cantor palaciego no era, dentro de su estilo, más fácil que el servicio divino del profeta.

Su dificultad exterior consistía en que el poeta cortesano dependía del humor y el capricho de su protector. También aquí lo decisivo era la gracia, pero la gracia de un hombre, que fácilmente adquiría un sabor amargo. Los que gobiernan son injustos; en el fondo, sólo buscan brutalmente el propio engrandecimiento cuando atraen al poeta bajo su férula. A menudo tratan al genio con la misma amabilidad que al mentecato, o lo dejan en la mi-

seria y colman de favores el servilismo. El poder de los príncipes se asienta sobre una inteligencia friamente calculadora y produce un clima en el que alternan sin transición alguna la generosidad y la bajeza, el reconocimiento y la frialdad. Ése es el lamento antiquísimo del poeta cortesano. Los palacios siempre fueron almácigos de intrigas, de tiranía ideológica, de virtuosismo sediento de aplauso. La comprensión artística de los grandes permanecía, aun en los mejores casos, convencional u obstinada, y sus favoritos tenían que superarse en la pompa de su obra para agradar a su amo. Estas obras también eran siempre una caravana ante el gusto de la corte, que pedía el rico atavío y la forma elegante al estilo tradicional. Como los cantores cortesanos también eran ambiciosos y con cada obra nueva trataban de ascender en su carrera o afianzar sus privilegios, llegaba fácilmente el momento en que los espíritus fuertes entre ellos se fastidiaran de ese ajetreo. Se daban cuenta de que corrían el peligro de vender su alma y de sofocar su arte en las cadenas doradas de la consideración que debían a su auditorio.

Seggendo in piuma,
in fama non si vien, nè sotto coltre;

sentado sobre plumas y bajo muelles cobertores no alcanza uno la fama, dice Virgilio a Dante. Quien se daba cuenta de esto comenzaba, como el profeta con Dios, a reñir con el príncipe y el mundo aristocrático. Como servidor renunciaba a la libertad que había poseído cuando era un forastero errante. Junto a aquellos que codiciaban el aplauso sin saciarse jamás también debe haber habido algunos que sufrían por sus ataduras. La excitante fastuosidad de la vida de la corte provocaba en ellos la protesta, la negación de este mundo por el espíritu. Preferían la independencia, aunque viniera unida a la miseria, y si era posible se despedían desilusionados o amargados para acabar sus días en el silencio. Otros obedecían a su sangre inquieta y se mezclaban nuevamente entre el pueblo vagabundo, llevando una existencia despreciada, pero entre iguales y gozando de su antigua libertad.

Pero también aquellos que encanecían rodeados de honores no eran inmunes a la desgracia. Una de las características de la vida heroica era la inseguridad de gloria o aniquilamiento. Mientras la suerte sonreía al amo, también el protegido estaba libre de preocupaciones materiales. Vivía de los regalos que le correspondían y que aceptaba con el ademán del que honra recibiendo. Pero también estas distinciones estaban manchadas por la conciencia de depender del favor de los ricos. En el fondo, el poeta quedaba como un pordiosero ante ellos, y a veces no le era fácil distinguirse de los verdaderos limosneros de la corte: los prestidigitadores, bailarines y bufones, pero también de sus colegas que sólo ambicionaban el pago y el aplauso. En el ajetreo del gran mundo, también el genio tenía que luchar vez tras vez por su lugar. Ya Hesiodo dice que "el mendigo envidia al mendigo, el poeta al

poeta". El favorito del príncipe podía ser derribado por intrigas o difamaciones que lo marcaran como villano o traidor, y si escapaba a este destino, aún seguía ligado a la inestabilidad del poder. Sus protectores podían perder de un día para otro su puesto, por guerra o por asesinato. Y entonces tenía que emprender nuevamente la marcha y buscarse un nuevo señor, si es que la desgracia de su señor no había acabado también con él.

La inconstancia del favor principesco está descrita en forma inmortal en la narración sobre la juventud de David.

> Y viniendo David a Saúl, estuvo delante de él: y amólo él mucho, y fue su escudero. Y Saúl envió a decir a Isaí: Yo te ruego que esté David conmigo; porque ha hallado gracia en mis ojos. Y cuando el espíritu malo de parte de Dios era sobre Saúl, David tomaba el arpa, y tañía con su mano; y Saúl tenía refrigerio, y estaba mejor, y el espíritu malo se apartaba de él.

Después de la victoria que David obtiene sobre los Filisteos, la amistad entre él y el rey se torna enemistad mortal, pues el rey comienza a temer al hermoso cantor como rival. "Y el espíritu malo de parte de Jehová fue sobre Saúl: y estando sentado en su casa tenía una lanza a mano, mientras David estaba tañendo con su mano. Y Saúl procuró enclavar a David con la lanza en la pared; más él se apartó de delante de Saúl, el cual hirió con la lanza en la pared; y David huyó, y escapóse aquella noche."

Los griegos ya no conocían en su época clásica nada de este despotismo oriental. En sus circunstancias más reducidas se formó el humanismo que en Homero, en una escena como el encuentro de Odiseo y Nausica, resplandece como un valor eterno. Pero también la Grecia clásica sufrió graves contiendas en torno al poder, entre el pueblo y los nobles, que llenaban de inseguridad la vida del cantor, por lo menos exteriormente. Ya Alceo, el contemporáneo de Safo en la isla de Mitilene, conoció pocos momentos dichosos en su vida apasionada. Provenía de la nobleza guerrera y participó en sus sangrientas escaramuzas hasta la caída de su casta, que lo obligó a irse a Egipto en calidad de desterrado pobre. Safo tuvo que huir a Sicilia cuando se condenó a toda la aristocracia al destierro. Anacreonte se fue a Grecia después de la caída de Polícrates de Samos, su protector; pero su mecenas ateniense fue asesinado y tuvo que buscar otra vez una nueva patria. Teognis de Megara perdió su fortuna en el levantamiento del pueblo y erró desde entonces de un lado para otro entonando canciones llenas de nostalgia por su patria perdida.

El destierro, esta antiquísima arma de tiranos, amargó la vida a muchos poetas. Aunque no representara un sufrimiento físico, muchas veces sufrían por la conciencia de ser extraños. El gran cantor consagrado a las Musas debe haber sentido la distancia entre su arte y la realidad, pero la aprehendía en forma distinta a la del profeta o el mago y se resignaba a ella en forma

distinta, pues él se dedicaba a la glorificación de lo existente. Su mito del mundo ideal no era una utopía beligerante, sino que tenía el color de la melancolía. En Píndaro, el más famoso maestro de la lírica coral pública que dotaba de esplendor a los festivales griegos, encontramos el mismo duelo vital que en *Los trabajos y los días* de Hesiodo. También él actuó en la época que vio caer a la aristocracia helénica, y con la seguridad de ser el último cantor de casta. Como panegirista de la agonizante cultura aristocrática alcanzó una gloria que raya en la adoración. Sus cantos solemnes en honor de los vencedores de los juegos y para las procesiones y los sacrificios están cargados de imágenes vetustas y grandiosas. Fueron compuestos para los vástagos de los linajes nobles, y los ensalza como dignos perpetuadores de su sangre. Los grandes juegos agonales de los griegos pertenecían al culto religioso, y también el culto heroico de Píndaro está fundamentado religiosamente. Para él los dioses y los hombres descienden de la misma madre, y ve en los héroes la conexión visible entre ambos. Su entusiasmo lo empuja a un *pathos* que sólo era comprensible para los que profesaban esa misma fe. Glorifica al triunfador viviente como un miembro en la cadena de la tradición heroica; a menudo él mismo interrumpe estas comparaciones hímnicas para recobrar con la sonrisa en los labios el hilo de la realidad. Pero su solemnidad lo vuelve a levantar rápidamente en sus alas gigantescas y le dicta un lenguaje de inconmensurable transfiguración y de un esplendor que envuelve a todo. Los gloriosos nombres del mito fluyen hímnicamente de sus labios embriagados:

> Pelene y Sicyone y Megara, y el bosque temido de los Éácidas en Egina, y la brillante Maratón, Eleusis, el Eubeo, y las ciudades opulentas que se levantan al pie de las cumbres parpadeantes del Etna.

Píndaro, en su calidad de cantor festivo dedicado exclusivamente a la glorificación, tampoco soporta en las fábulas míticas nada del horror que la tragedia hace resaltar. Desvía las abominaciones demoniacas hacia lo armónico o simplemente las pasa de largo si no puede quitarles lo repelente. En la primera Oda pítica justifica este pensamiento armónico con la parábola del gigante Tifón, dotado de cien cabezas que escupen fuego, quien como arquetipo de toda brutalidad odiada por los dioses está encadenado bajo la isla de Sicilia, mientras Apolo en el Olimpo tañe la lira acompañando el canto de las Musas. En la cuarta Oda ístmica invoca una diosa inventada por él mismo, Tia, "la adorada bajo muchos nombres"; la suma de todo el esplendor que envuelve a lo perfecto. Este brillo milagroso, que hace intocables a dioses y héroes, lo deslumbra y lo arrebata. Injuriar a los dioses le parece locura, tanto como "hacer ruido cuando no es la ocasión". Igual que Hesiodo, censura a Homero por haber convertido a Odiseo en una figura venerable para complacer a la masa. "La poesía miente, y sus fábulas nos seducen." Su ala-

banza del verdadero heroísmo no quiere ser confundida con la glorificación de un astuto embaucador.

También Píndaro ama su arte como un regalo de los dioses. Nos enteramos de esto sobre todo por el principio famoso de su primera Oda pítica, en la cual, dirigiéndose a su lira, celebra el poder que tiene el canto sobre todas las criaturas y los dioses. Confiesa sin tapujos su sed de fama, de brillar como cantor en los países helénicos, y su ambición de ser el compañero de los poderosos.

Con el orgullo del cantor del poder se equipara una vez tras otra con los grandes que ensalza, y se glorifica a sí mismo como elegido al lado de los reyes. También él asegura que la canción del rapsoda es más imperecedera que la acción del héroe porque sólo la fama póstuma que ofrece el canto conserva la memoria del héroe, quien aun en el Aqueronte escucha la canción compuesta en su honor.

Pero, a pesar de todo, también en este afortunado cantor griego aparece el aspecto social de la poesía estamental como una sombra negativa. Píndaro seguía los pasos de los nobles como panegirista. Donde ocurría algo grandioso, allí llegaba con su arte, pero caminaba detrás de los grandes y siempre se ponía de lado del vencedor. No vivía en las cortes, sino que era un poeta de ocasión que trabajaba a sueldo y se asoleaba en el esplendor de los ricos. Una victoria en los juegos no era completa si faltaba su panegírico; pero no todos podían darse el lujo de pagar una composición suya, y él tuvo gran habilidad para mantener sus precios a gran altura. Con el tiempo obtuvo importantes relaciones con las cortes de príncipes de Sicilia y con otros protectores influyentes. Sus coros se ejecutaban en las más grandes festividades con gran pompa, y a menudo también él mismo recitaba sus odas rodeado por el elegante círculo de una casa principesca. Pero su amistad con la corte de Akragas se vio amargada por el hecho de que en Sicilia se estimaba a sus rivales Baquílides y Simónides, y por eso comienza su segunda Oda ístmica con una detallada invectiva contra los cantores mercenarios que sólo aman el dinero. A menudo hace alusiones a los envidiosos, aduladores y difamadores, que le roban fama, y su orgullo no le impide alabarse a sí mismo para sobresalir entre ellos, ofrecer sus servicios y apelar a la generosidad de sus clientes.

Por el oro estaba dispuesto a hacer concesiones, llegando a crearse enemigos debido a su falta de carácter en la política. Sus amigos contemporáneos observaron el contraste entre su pretensión espiritual y su servilismo ante los príncipes. En realidad, la fama de que se jacta sólo la tenía en la casta noble de religiosidad ortodoxa. Con ella podía atreverse a llegar al extremo de suficiencia sin tener que temer el ridículo. Sin embargo, en la despreciada Atenas democrática Aristófanes se burbala de él con *Los pájaros*. Allá había labios sarcásticos que se atrevían a acusarlo de que su arte era frío, más

fastuoso que vital y más difícil que profundo. Sufrió mucho por el ateísmo que comenzó a extenderse desde Atenas. Siempre había amonestado en sus cantos a que se evitase la *hybris* que pone al héroe en peligro de igualarse a los dioses, había exhortado a no perder la medida y señalado la transitoriedad de lo terrenal. En sus últimos años se hizo más perceptible este sonido trágico. Lo escuchamos en los famosos versos al final de la octava Oda pítica, compuestos bajo la impresión que le produjo un desdichado suceso político:

> El hombre sólo vive un día.
> ¿Qué es el hombre? ¿Qué no es?
> No es más que la sombra de un sueño.

En tiempos históricos, sobre todo en la democrática Atenas, la consagración mítica del cantor había palidecido a un recuerdo sublime. Sólo se conocía a los aedas en forma de rapsodas, que ejercían en gran número su oficio de amenizadores pagados. Se mostraban en banquetes y en otras ocasiones sociales, y también en los juegos públicos. Estas competencias de cantores en fiestas y juegos eran ahora los puntos culminantes de su actuación pública. En épocas tardías, cuando las epopeyas cayeron al nivel de literatura escrita y en manos de los eruditos, los rapsodas tenían cierto aire de oscurantismo. Ya sólo ejercían el canto para ganarse el pan y no comprendían mucho de lo que recitaban con gestos patéticos. Donde vivía un Sócrates, los días de esta poesía heroica y divina estaban contados. Transfiguraba una época que hacía mucho tiempo había desaparecido. Platón la condenó irrevocablemente y reveló en ella su esencia inmoral. La epopeya de la *Batracomiomaquia* parodia las acciones heroicas de la guerra de Troya. En una biografía apócrifa de Homero se cuenta que el patriarca de los cantores perdió la vista porque sobre la tumba de Aquiles rogó a los dioses que le permitieran ver a su héroe en el esplendor de sus armas. Se cumplió su deseo y el brillo de la aparición quemó sus ojos. Se veía en ello gustosamente una parábola de su amor por el más hermoso de los héroes, pero también puede comprenderse este relato, igual que la leyenda de Tamiris, como el castigo por su culto a los héroes.

El último capítulo de la historia del cantor apolíneo se escribió en Roma. Aquí tuvo el despliegue que fue la causa de su influencia sobre la historia universal posterior. En Roma, la literatura se movía alrededor del sol de un trono que regía a todo el mundo y que tenía el poder de otorgar también a sus poetas fama inconmensurable. En el estado de los Césares, la voluntad de poder era el eje motor y el arte estatal alcanzaba formas monumentales. Se formó una poesía oficial cuyos agentes, como representantes de la idea imperial, sobrepasaron la gloria de Homero. Portaban el olivo de los cantores griegos, pero éste significaba ahora la importancia política en el mundo.

En el cenit de esta poesía estatal brilló Virgilio, la suma de las cualidades romanas en la literatura. Virgilio habla del poeta como del *vates* lleno de Dios y lo alaba como servidor elegido de los dioses. Pero todo esto es en él mero decorado literario, por más solemnidad que esparzan sus palabras. Su concepto del arte es profano hasta la médula, pues acepta la encarnación divina en la persona del emperador. Él instauró la deificación de Octaviano-Augusto, y con ella se inició el alejamiento total del canto visionario. En la famosa Égloga cuarta profetizó —basándose en un oráculo sensacional de los libros sibilínicos, que también invocaban los políticos que luchaban por el poder— el nacimiento de un niño redentor que dominaría al mundo y restauraría la edad de oro. Su vaticinio sólo podía aplicarse al hijo de Augusto, pero la mujer de éste dio a luz una niña. En las *Geórgicas*, Virgilio baja de las cumbres peligrosas de la profecía a la realidad, rinde homenaje a Octaviano, el vencedor en la gran guerra, y expresa su ambición ardiente de ser su primer poeta y sacerdote. Así, la *Eneida* fue compuesta ya de antemano como la gran glorificación del César Augusto. Virgilio la escribió en su calidad de miembro del círculo de los amigos más íntimos del emperador, quien siguió con gran interés el curso de su creación y también intentó escribir poesía. Esta epopeya se sustenta en el sentimiento de la dicha terrenal más pura y la conciencia de una misión histórica del poeta. Eneas es el retrato ideal de Augusto; en el libro sexto la sibila "profetiza" al protagonista en los infiernos el advenimiento de este emperador, diciendo que con él regresará la dichosa edad de Saturno. En la *Eneida* se presenta a los romanos como el pueblo elegido y a Augusto como el divino soberano del mundo. Para justificar este pensamiento, Virgilio sobrecarga su obra con accesorios culturales que deben dar a cada detalle la consagración religiosa. Todo el argumento está provisto de un aparato de intervenciones divinas y augurios propicios que corresponde al espíritu de la religión del Estado romano, y que deja muy atrás todo aquello que en este sentido despierta sospechas en versión final de las epopeyas homéricas y en la obra de Píndaro.

Virgilio es el prototipo del poeta triunfante aliado con el poder. La luz de esta majestad incomparable fue lo que deslumbró a los humanistas que lo estudiaban. Si alguna vez la poesía había sido una fuerza capaz de mover mundos, lo había sido con Virgilio. El reverso de este esplendor quedó oculto para los humanistas: la terrible presión que la adoración del Estado ejercía sobre los poetas romanos. Parece que Virgilio no la siente, pero todos sus contemporáneos y sucesores la sintieron. Además, ya la dependencia espiritual de los griegos provocaba en ellos un sentimiento de inferioridad inevitable, puesto que toda la literatura romana se nutría de la sustancia de la griega y se consideraba su agradecida heredera. Toda la poesía de la era de Augusto fue una primera forma de clasicismo. La situación política correspondía a esta situación espiritual. En Roma hasta los más famosos tenían que doble-

garse a la voluntad de un hombre superior, y no a todos les fue dado poderlo hacer con el entusiasmo de Virgilio. Los dueños del mundo sólo fomentaban el espíritu que confirmaba su poder. Crearon una literatura compuesta por sibaritas esteticistas e insolentes mediocridades. Las extraordinarias posibilidades de ascenso iban compensadas por los peligros extraordinarios de la caída. La mayor parte de los favoritos pasaron alguna vez de la del favor supremo a la sombra que la rodeaba. Por eso precisamente fue un tema favorito de la literatura romana el contraste entre la fama mundana y la felicidad íntima. Los buenos talentos buscaban la protección de un mecenas privado que les permitiese vivir fuera del trajín, en la soledad. Horacio, Virgilio, Tibulo, también son poetas de idilios pastorales, cuya calma y felicidad ensalzan. La dinastía fundada por Augusto terminó con Nerón, quien gustaba de dejarse aclamar como cantor y actor y de participar en las carreras del circo. Cuando Roma ardía, probablemente por orden suya, tañía la lira sobre el techo de su palacio y cantaba la destrucción de Troya creyendo superar de esta manera a Homero. Todavía, cuando se suicidó cobardemente, exclamó: "¡Qué gran artista muere en mí!" Ésa es la sátira más sangrienta que se haya hecho sobre la poesía principesca, el inmortal desenmascaramiento del cesarismo en el arte, que sólo podía efectuarse bajo aquellas condiciones monstruosas.

El antiguo oficio de cantor siguió floreciendo en los países orientales. En tiempos históricos, aparece allí como un cortesanismo literario de incomparable desarrollo. Cobró mayor exuberancia bajo el sol de Persia, donde los Samánidas, principalmente, desplegaron gran magnificencia como mecenas. También esta nueva literatura persa es en su mayor parte un oficio cortesano que puede aprenderse. Sus obras apenas muestran desarrollo y casi no se distinguen una de otra, de tal modo que sólo puede identificarse al autor por señales puramente exteriores. Ése es también el aspecto que ofrecen los innumerables versos sentenciosos que están esparcidos por todas *Las mil y una noches*. Estos poetas llevaron el dominio técnico de las formas a una altura vertiginosa, y su fama alcanzó a veces fabulosas dimensiones. Se dice que Rudaki escribió 1 300 000 versos y que ganó millones con sus panegíricos en honor de sus señores príncipes. Cuando el sultán Mahmud conquistó el reino samánida, en la ciudad residencial Gazna, en Afganistán, había no menos de cuatrocientos poetas en la corte, encabezados por un rey poeta. El conquistador mundial se complacía en pasar las primeras horas de la noche entre sus poetas, haciendo él mismo poesías. Podemos imaginarnos qué nido de intrigas era aquello y los papeles de cancerbero que debieron desempeñar los potentados superiores. Firdusi, el poeta nacional persa, nos cuenta muchas cosas sobre eso.

Firdusi compuso el *Shah-Nameh*, la glorificación del agonizante imperio persa, para un príncipe persa. Posteriormente, cuando ya había caído el trono

samánida, ofreció su obra en una versión alterada al conquistador Mahmud. Éste aceptó condescendientemente la dedicatoria después de hacerlo esperar once años, quizá creyendo que podía serle útil en sus esfuerzos por aparecer como legítimo heredero del poder persa. La obra contenía las adulaciones más exageradas, y el autor tampoco se abstenía de pedir limosnas impertinentemente y de lamentarse amargamente por su miseria y el olvido en que le tenían los poderosos. Mas el nuevo señor lo recompensó en una forma tan miserable, que Firdusi compuso una sátira en el que lo tacha de hijo de esclavos bajo y avaro, se presenta a sí mismo como el verdadero soberano y se retracta de todos los versos en que alababa a Mahmud. Firdusi huyó al destierro voluntario. Pero el extranjero lo ablandó; renegó de su fe parsi y redactó su novela de José, que sigue al Corán, en la cual maldice definitivamente al *Shah-Nameh*. Ya muy viejo regresó por fin a la patria. Su conversión no evitó que un predicador fanático se opusiese a que fuera enterrado en el cementerio musulmán, por lo cual se le sepultó fuera de su ciudad, en su propiedad campestre.

Tampoco en el Oriente eran insensibles para semejante historia de sufrimientos. Fue falsificada y convertida en una leyenda sentimental cuyo núcleo de verdad apenas fue descubierto por la investigación moderna. La narración popular —Heine la empleó en el *Romanzero*— atribuye el mérito de la creación del *Shah-Nameh* al sultán y recubre la triste suerte de Firdusi con oropel poético. Según ella, Mahmud dio al rey de los poetas el encargo de relatar en una epopeya la historia de Persia, pero éste no quiso arriesgar la pérdida de su cargo y pasó la tarea a un novato, quien a raíz de sus versos de prueba recibió el calificativo de *Firdusi* ("el Paradisiaco") y una magnífica residencia junto al palacio. El sultán le prometió por cada millar de versos pareados otro tanto de monedas de oro; Firdusi leía en voz alta ante la corte cada canto recién escrito del *Shah-Nameh*. Después de la lectura, había siempre grandes fiestas en el palacio. Pero debido a la difamación del visir perdió el favor de su señor y hubo de terminar su obra en condiciones miserables. Cuando ya era un anciano, entregó al sultán la obra terminada, el *Libro de los Reyes*, el fruto de treinta y cinco años de labor, el orgullo de la literatura persa, y obtuvo la cantidad prometida en monedas de plata y no de oro. Recibió su pago cuando estaba bañándose, y repartió la suma entre el encargado de los baños y el tabernero, diciendo al enviado que no había escrito su obra por el despreciable dinero. En el primer momento de cólera, Mahmud mandó aprehender al poeta, pero Firdusi le escribió una sátira y se dio a la fuga. No regresó hasta pocos años antes de su muerte, después de que un amigo encumbrado había obtenido para él el perdón del sultán. Murió en el año 1020, por oír a un niño, en su ciudad natal de Tus, cantar un pasaje de su sátira que le recordó nuevamente su lastimoso destino. Según la leyenda, cuando su cadáver era llevado fuera de la ciudad

por una de sus puertas, por otra entraba una comitiva que, por encargo del sultán arrepentido, le traía un vestido de ceremonias y la prometida suma de monedas de oro.

Escaldos y caballeros

También en las cortes germanas de la época precristiana había cantores distinguidos que después de la cena, junto con los bufones, entretenían a los bebedores con la "delicia del arpa". Su arte desapareció casi sin dejar trazas, y sólo podemos hacer conjeturas acerca de él a través de los monumentos mucho más recientes, ingleses y escandinavos, de la Antigüedad germánica.

La noticia más antigua documenta al Skop anglosajón, quien aparece como cantor cortesano en el *Beowulf* y otras obras menores. En el *Lamento del cantor Deor* nos topamos ya con un ejemplo temprano del sentido trágico del cantor nórdico. Deor sufre porque otro conocedor de canciones lo ha echado de la gracia de su señor y expuesto a la miseria, y trata de consolarse pensando en las desdichas de los grandes héroes. Poseemos mejores documentos sobre los escaldos escandinavos, pues a éstos los podemos observar en fuentes directas que van desde el siglo XI hasta el XIII. De ellos hablan, sobre todo, las Sagas islandesas y el *Libro de Reyes* de Snorri Sturluson.

Los escaldos de Noruega e Islandia aún eran cantores y guerreros en un sola persona. Esta forma arcaica se conservó en el Norte hasta los tiempos de la tardía cristianización, de modo que aquí aún podemos observar un comienzo que de otra manera habría desaparecido hace mucho tiempo. Los escaldos pertenecían al séquito de un príncipe y estaban íntimamente relacionados con él, fungiendo como amigos, educadores y consejeros políticos. Eran sus empleados más distinguidos, eran los que "estaban sentados a los pies del señor". Los más antiguos reyes noruegos, sobre todo Haraldo I y Olaf el Santo, se rodeaban de un enjambre de semejantes cantores y tenían escaldos predilectos que se sentían ligados a ellos durante toda su vida. A todos se les describe como héroes, y a muchos como figuras ideales de la indómita vida vikinga. Uno de los numerosos aspectos extraños de su clase es el hecho de que su cargo de poeta cortesano sólo era temporal. Después de haber servido algunos años, se establecían como campesinos o participaban en expediciones de vikingos o comerciales. Uno que otro erraba por todos lados aguijoneado por su eterna inquietud; nos enteramos de varios que vagaron a través de muchos países y ganaron fama y regalos en cortes extranjeras. Como por lo general vivían varios escaldos en una misma corte, sus relaciones no siempre eran amistosas. No eran desconocidas las riñas entre los escaldos o las disensiones entre señores y escaldos; había una forma especial de panegírico, con la cual un escaldo caído en desgracia podía escapar a la pena máxima que a cualquier otro hubiera costado la vida.

El arte de los escaldos era una cumbre de artificio cortesano. Sus juegos con la forma recuerdan los recursos estilísticos orientales y los maestros cantores del otoño de la Edad Media. Entre su acopio de poemas propios y ajenos casi no había cantos heroicos populares, pues todo estaba fijo en especies monótonas. En primer lugar se estudiaba el panegírico del príncipe, y en él se distinguía rigurosamente a la gran alabanza (la "Drapa") de la pequeña (el "Flokk"). Entre las formas menores el poema burlón (el "Flim") desempeñaba un papel importante; los escaldos efectuaban peleas con poemas burlones que causaban gran sensación. El estilo de estos cantos indica con toda claridad de que aquí nos encontramos con la declinación de una vieja tradición artística. Emplea imágenes y metáforas extremadamente rebuscadas, y los poetas se jactan de estos ambiciosos artificios:

> De los labios escapa
> el elogioso canto,
> con floridos follajes
> verbales adornado.

A la mujer se la llama "doncella de anillo" o "ama del collar", su frente es el "cielo de las pestañas", su ojo la "luna de las cejas"; una canción es el "resonante hidromel del escaldo", el oro es "fuego del mar". Al brazo se le llama "peña del azor" porque en la cacería sostiene al halcón, un héroe es un "teñidor de diente de lobo" porque provee a los lobos de sangriento botín, en vez de "matar" se dice "alegrar lobos" o "satisfacer cuervos". Estos *henninger* se aumentan por derivaciones, cambios y agrupamientos cada vez más refinados, hasta hacer los poemas completamente ininteligibles. Se recompensa el virtuosismo de los escaldos con brazaletes de oro, ricas capas y armas; y también los príncipes intentaban componer en el difícil estilo. El estado más antiguo y sencillo de esta poesía lo encontramos en las salvajes y grandiosas canciones del *Edda*, sorprendente reliquia de la poesía rapsódica de la época primitiva germana que el azar conservó en Islandia.

Varias de las Sagas islandesas, extraños documentos de un arte narrativo heroico-campesino que parecen representar un conato de épica cantora que nunca llegó a desarrollarse, llegan a tener como principal protagonista nada menos que a un cantor. Entre ellas sobresale la *Saga de Egil*, la historia del escaldo Egil cuya figura actual probablemente proviene de Snorri Sturluson, el erudito redactor de la *Heimskringla* y de la parte más reciente del *Edda*, es decir, del siglo XIII. Como Sturluson era descendiente de Egil y un glorificador del pasado, en esa Saga tenemos probablemente ante nosotros un retrato idealizado. Se cuenta de los huesos de Egil, exhumados posteriormente, que eran mucho más grandes que los de otros hombres y que ningún hacha pudo quebrar su enorme cráneo. Pero esto no es más que la transfiguración fabulosa de una imagen que hasta en sus rasgos auténticos parece

una figura de cuento. Aquí podemos echar una mirada a la belleza cruda y salvaje de la aventurera vida guerrera, que sólo podemos adivinar por indicios casuales detrás del recubrimiento cortesano de las grandes epopeyas heroicas. Egil no era aún un escaldo palaciego, sino uno de los campesinos-vikingos que se apoderaron de Islandia y se convirtieron allí en padres de grandes dinastías. Participó en la gran batalla vikinga de 937 y se estableció finalmente en Islandia como un jefe poderoso y un famoso escaldo. Su vida es una serie de luchas contra los odiados reyes noruegos y por su nueva patria, pero sobre todo de expediciones vikingas en las que se porta como un héroe incomparable. Es un hombre guerrero que todo lo hace con su fuerza y que derrama sangre sin titubear un solo momento, un asesino y bandido lleno de insaciable sed de fama, poder y bienes, pero también un invencible bebedor y burlón. Se salva en las situaciones más difíciles gracias a su fuerza gigantesca o valiéndose de su astucia. En la lucha cuerpo a cuerpo, a un enemigo le destroza la garganta con los dientes, a otro le salta un ojo con el dedo, y tampoco le faltan rasgos viles y malignos. Es iracundo, vengativo y repelentemente avaro. Tampoco su aspecto físico es en modo alguno ideal. "Egil tenía semblante poderoso, frente ancha, grandes cejas, nariz no muy larga pero muy ancha, labios largos y fuertes, mentón y quijada muy anchos, cuello vigoroso y hombros tan poderosos como nadie. Tenía aspecto áspero y miraba con fiereza cuando estaba irritado. Su cuerpo era bien formado y más alto que los demás. Tenía cabello tupido y gris, como de lobo, pero muy pronto empezó a perderlo."

A esta naturaleza de conquistador le falta toda consagración espiritual, toda interioridad. Es cierto que Egil también conoce algunas artes mágicas, pero las emplea con la misma ingenuidad que su arte poético, que no es más que un aspecto de su vida vikinga. No nos enteramos de su adiestramiento como poeta o de que alguna vez haya meditado sobre el arte de la poesía. En cambio, sí se jacta de que ya desde joven supo ensamblar las palabras según las reglas del arte y de que visitó en su calidad de escaldo muchas salas reales. Tampoco le falta petulancia como cantor:

> El túmulo glorioso
> que he levantado
> por siempre habrá de estar
> en la poesía.

Esta actitud impersonal y puramente convencional explica el enorme contraste entre su carácter revoltoso y el estilo de sus estrofas, compuestas totalmente en la manera afectada de los escaldos. Sus obras son puros poemas de ocasión, productos acabados chistosos o elogiosos de un maestro que está a la altura de cualquier situación. La más brillante es la que lo libra del cadalso, cuando el rey Erik "Hacha de Sangre" de York lo condena a morir. Tiene

que componer un panegírico de veinte estrofas en honor de este enemigo al que le ha hecho una muy mala jugada, y después de recitarlo se le indulta con la condición de que nunca se deje ver por un miembro de la familia real. Esos poemas elogiosos eran una cuestión puramente formal, todo lo contrario de una efusión sentimental, y no es sorprendente que Egil se las ingeniara para colgarle un astuto verso satírico que no lo pusiera en peligro. Aún más característico es un episodio en la creación de este muy admirado poema: Durante una parte de la noche que se le ha dado como plazo, Egil no hace nada porque el gorjeo de una golondrina en su ventana le impide trabajar en su poema; la golondrina es una reina hechicera que le tiene especial ojeriza, y Egil la tiene que ahuyentar antes de poder concluir la obra. Esta imagen ilustra como ninguna otra lo exterior y lo cerebral del arte puramente formal; sólo cuando ha enmudecido la voz de la pasión personal que da fuerza al poeta mágico puede entrar en juego la maestría del escaldo. Tan ricas como son sus formas, tan pobre es su contenido espiritual. En ello se asemeja a las Sagas bárbárico-primitivas cuyas figuras son igual de insuficientes en sentido humano y, a pesar de la exuberante densidad del argumento, poseen muy poca vida interior. El único poema de Egil que traduce una emoción humana en su canción por la muerte de su amado hijo, un poema en cuyos adornos mitológicos aún se siente latir el duelo de un padre.

En la época en que se acabó en Islandia el esplendor de los escaldos, nació en el continente un arte cantor superior animado por el espíritu cristiano. Sus raíces llegan hasta la época de la Invasión de los Bárbaros. En aquellos siglos de oscura miseria estatal surgieron poemas heroicos en los que aparece nuevamente la unidad arcaica de poesía y realidad. La más antigua *Canción de Roldán* se cantó durante el decisivo acontecimiento mismo, cuando Carlomagno se retiró de España y su retaguardia al mando del Margrave Roldán fue destruida en los Pirineos. También los antiguos poemas épicos castellanos nacieron en cada ocasión inmediatamente después de las batallas. Es probable que los cantores las compusiesen según un esquema rígido y las difundiesen por todo el país como noticias aderezadas poéticamente; se cantaban de nuevo antes de otras contiendas, animaban a los guerreros a nuevas proezas. El desmoronamiento del imperio carolingio, los desórdenes bajo los Capetos, las odiseas y destrucciones de pueblos enteros, las luchas de los reyes españoles entre sí y contra los moros produjeron el clima en el cual, saliendo de los violentos comienzos, podía crecer el tronco de una poesía cantora estamental. Pero las viejas canciones sobrevivieron a través de toda la Edad Media; sabemos que en el otoño medieval, sobre todo en Alemania del Norte, aún las cantaban los "campesinos". Sobre este antiguo patrimonio se formó en tiempos de las Cruzadas, cuando la poesía pasó de manos de los curas a las de los caballeros, una nueva poesía heroica. Surgió de una espiritualiza-

ción del ideal heroico. En la Francia del siglo XI, el tipo del guerrero de la Invasión de los Bárbaros fue sustituido por el ideal del caballero ascético cristiano al servicio de la Iglesia y de las Cruzadas. Este ideal se había comprometido a un honor y una fidelidad nuevos, a un nuevo heroísmo decidido al martirio. Después de dos mil años se efectuaba nuevamente aquella espiritualización del guerrero que había hecho florecer a la épica homérica. La canción narrativa de actualidad evolucionó nuevamente hacia la pequeña epopeya concebida literariamente, y cuando a fines del siglo XII el caballero Cruzado se refinó y se convirtió en trovador, también el arte cantor escaló nuevamente la cumbre de mayor esplendor exterior: la gran novela de aventuras que sirvió al mundo elegante como su más preciosa diversión.

Este ideal caballeresco cortesano nació en la Provenza, en donde los trovadores inventaron el servicio de la dama y la poesía amatoria caballeresca. En este paisaje ardiente surgió un imaginativo arte noble de señores guerreros, quienes como hombres vivaces y enamorados de la belleza de la vida y de las mujeres fundaron la *courtoisie*. También se inmiscuyeron con sus canciones y sentencias en las luchas políticas de su tiempo, el talento poético pertenecía en sus ojos a las virtudes caballerescas indispensables. Así, en ellos se estableció una vez más la vieja armonía de poesía y acción, pero no bajo la presión de una necesidad trágica sino por juego gozoso, por el espíritu de la *chevalerie* galante. El primer trovador, el conde Guillermo de Poitiers, pasaba por ser el príncipe más poderoso de Francia junto al rey. Lo siguieron una serie brillante de caballeros de la gran nobleza, entre ellos Jean de Brienne, el suegro del emperador Federico II que murió como Emperador de Constantinopla, y Thibaut IV, rey de Novara y dirigente de la quinta Cruzada, quien tenía la fama de ser el mejor cantor principesco y por eso llevaba el apodo de *le Chansonnier*. En el estilo dulce de los mejores trovadores la fuerza ingenua y la suave efusividad mantenían un equilibrio tan maravilloso, que también sedujo a la gente encumbrada y conquistó para la poesía al mundo elegante de muchos países. En algunos de estos cantores retornó la antigua unidad de héroe y cantor en una forma genuina y estupenda. Bertran de Born participó en la lucha contra Enrique II, como un ejemplo de poeta guerrero y también como maestro de la invectiva política. Según la descripción del antiguo épico francés Wace, el cantor Taillefer cantó antes de la batalla de Hastings la *Canción de Roldán* y pidió al rey, como recompensa por su servicio, el permiso de iniciar la contienda:

Sires, dist Taillefer, merci!
jo vus ai lunguement servi,
tut mun servise me devez;
hui, se vus plaist, lo me rendez.
pur tut guerredun vus requier
e si vus voil forment preier,

otreiez mei, que jo n'i faille,
le premier colp de la bataille.

Sin embargo, para el épico eclesiástico Wace, esta vida guerrera era ya un ideal festivo en cuyos rayos se asoleaba, muy alejado de la realidad de su tiempo. Y esto no sólo vale para él sino para toda la épica cortesana de la alta Edad Media. Desde las Invasiones de los Bárbaros, Francia poseía una riqueza sin igual de poemas heroicos populares. A estas *chansons de geste* de los juglares se enfrentaron ahora los *romans* de los clérigos redactados al estilo cortesano. Su arte narrativo adquirió en las cortes de Picardía y Champaña la forma con la cual penetraron junto con la cultura aristocrática en los países del norte. Aquí nació bajo la protección de princesas amantes del arte la novela de aventuras, fabricada para espíritus finos y nobles y que traslu ce la influencia de las ilusiones femeninas acerca de la belleza y la grandeza heroica. Esta novela trasladó las leyendas celtas del ciclo arturiano, y después también temas bizantinos y antiguos, a la galantería gótica, convirtiendo el servicio amoroso y el ejercicio de armas en el asunto principal, y envolviendo este núcleo en una capa de fábulas fantásticas. En la corte de la condesa María de Champaña vivió el maestro Chrétien de Troyes, quien fue el primero que trató el amor sublime como la virtud capital del caballero y como el tema principal de la novela de caballería. Él fue quien proporcionó a los alemanes los materiales más hermosos.

La vida caballeresca se efectuaba bajo la sombra de las Cruzadas. Éstas le daban el toque oscuro que revivió nuevamente a la vieja canción acerca de la desdicha del cantor errante. Los líricos reyes y señores tomaban parte como Cruzados en las largas luchas en Oriente, caían ante Acre o Constantinopla o desaparecían sin dejar rastro. También muchos trovadores se alistaron bajo la Cruz. Llevaron sus composiciones hasta el Oriente, en que brillaban reyes poetas aún más magníficentes, y tuvieron aventuras que relataron en sus canciones de una manera sorprendente y conmovedora. Además, el nuevo arte fue a parar rápidamente en manos de los cantores vagabundos. El encanto del lenguaje cortesano se mezcló con la miseria de la vida pordiosera, y las viejas tensiones que existían dentro del arte cantor salieron nuevamente a la superficie. Entre los mismos nobles había caballeros de más baja alcurnia, que prestaban servicios en otras cortes como *menestrels* y allí conocían, además de las ventajas del vasallaje, también sus aspectos negativos. En las filas de los burgueses, eclesiásticos y vagabundos hubo maestros que permanecieron en la oscuridad de la vida errante. Ninguno de ellos se avergonzaba de rogar insistentemente en sus versos por una buena recompensa. Hasta el famoso Wace, quien escribió sus novelas por encargo del rey de Inglaterra, asegura repetidas veces que lo que más lo impulsa a escribir poesía es la remuneración.

Esta poesía cortesana al estilo francés fue la que se generalizó en el siglo XII en los países de habla alemana. Alcanzó rápidamente una eufonía a la que tampoco los príncipes pudieron sustraerse. Enrique VI, el hijo de Barbarroja, sobresalió como poeta —se conservan de él tres canciones en alemán—, y el emperador Federico II componía, en competencia con los numerosos poetas aristocráticos de su corte siciliana, canciones amorosas en italiano. También la poesía caballeresca alemana era un exclusivo arte de estamento. Hasta un poeta tan íntimo como Wolfram von Eschenbach quería valer en primer lugar como hombre de armas: *Schildes ambet ist min art* ("Mi naturaleza es ser escudero"). Una poesía que era, ni más ni menos, el juego de sociedad más brillante, tenía que cautivar también a las mujeres e inducir a las testas coronadas a la emulación poética. Sobre todo la lírica amorosa se elevó a una pureza y una dificultad formal como nunca se había visto en la Alemania cristiana. Pero también los poetas narrativos se espoleaban mutuamente a un refinamiento de los versos y las imágenes que delata la influencia de las damas. Los caballeros poetas daban altaneramente la espalda al cantarreo inculto de los juglares que entretenían al pueblo bajo de las tabernas, fiestas aldeanas y ferias. Su ideal de una cultura profana los alejaba de aquellos placeres dudosos, pues tenían la ambición de crear una poesía escrita y leída para el oído de los círculos aristócratas que se interesaban por la cultura francesa. Los personajes de Hartmann von Aue no son hombres vistos con realismo, sino figuras idealizadas, con cualidades y sentimientos estereotipados, que representan ejemplarmente la vida de los altos círculos. Igual que Godofredo de Estrasburgo, no se cansa de descubrir sus costumbres y ademanes, vestidos y armas selectos. El marcado rasgo femenino del ideal caballeresco francés, que correspondía a los deseos de las mimadas princesas, también se muestra entre los alemanes. Con mayor intensidad sucede esto en la epopeya de Tristán, de Godofredo, cuyo protagonista recuerda en ciertos aspectos al astuto aventurero de la poesía juglaresca celta, de la cual proviene, pero llevado por completo al aire enrarecido de la idealidad cortesana y, como los guerreros de la *Canción de los Nibelungos*, estilizado según el gusto de este medio. Tañe el arpa en una forma maravillosa, ordena sus palabras delicadamente y posee cualidades físicas y virtudes espirituales que lo convierten en el modelo del héroe galante.

Ouch kunde er selbe schone gan.
dar zuo was ime der lip getan,
als ez diu Minne gebot:
sin munt was rehte vosenrot,
sin varwe lieht, sin ougen clar;
brunreideloht was ime daz har,
gecruspet bi dem ende;
sin arme und sine hende
wol gestellet unde blanc;

sin lîp ze guoter maze lanc;
sine vüeze und siniu bein,
dar an sîn schoene almeistic schein,
diu stuonden so ze prîse wol,
als manz an manne prîsen sol.

[También su andar era bello. / Pues su cuerpo estaba hecho / como lo pedía el poder del amor: / su boca era color de rosa, / su piel era blanca, sus ojos, claros; / su cabello era castaño dorado, / rizado en sus extremos; / sus brazos y sus manos / estaban bien formados y blancos; / su cuerpo tenía buena estatura; / sus pies y sus piernas, / poderosos y bien formados, / merecían todos los elogios / que se pueden hacer a la belleza de un hombre.]

Esto no es naturaleza original como en Homero; es la "moralidad" de una época madura, el "arte de las bellas costumbres" que Tristán enseña a la joven Iseo y que Godofredo muestra a los corazones nobles como el camino sublime hacia la dicha y el honor. Desdeña expresamente relatar cómo cura Iseo la maloliente herida de Tristán, pues una palabra que "proviene del boticario" no está hecha para los labios y oídos delicados. En una ocasión también se oye en él algo del sentido trágico de esta nobleza espiritual, cuando el rey Marke habla a Tristán acerca de la enemistad que en este mundo toca a todo hombre de valer:

Wirde unde nît diu zwei diu sint
reht alsô ein muoter unde ir kint.
diu wirde diu birt alle zît
und vüeret haz unde nît.
wen gevellet ouch hazzes an
dan einen saeligen man?
diu saelde ist arm unde swach,
diu nie dekeinen haz getach.
wellest aber von boeser diet
ungehazzet sîn, so sing ir liet
und wis mit in ein boese wîbt,
sone hazzent si dich nibt.

[La grandeza y la envidia, ellas son / exactamente como madre e hija. / Grandeza engendra siempre / al odio y a la envidia. / Pues ¿a quién ataca el odio con preferencia / si no al hombre elevado? / Aquella dignidad es pobre y débil / la que nunca conoció odio alguno. / Pero si quieres que la gente malvada / te mire sin odio, canta su canción / y sé un miserable como ellos, / así no te odiarán ni te tendrán envidia.]

Pero el Parzival de Wolfram se vuelve culpable porque en el Castillo del Grial se comporta según las reglas de cortesía que le enseñaron, en vez de obedecer a su voz interior. Tiene que pasar por una larga odisea para expiar este error y alcanzar la unidad de caballerosidad profana y sagrada que exige el servicio del Santo Grial. El hechizo amoroso de Godofredo profundiza la

consagración religiosa del caballero y la lleva hacia lo demoniaco, la mística del Grial de Wolfram la eleva a lo sacro. La tercera obra cumbre de la épica caballeresca alemana, la *Canción de los Nibelungos*, rompe la valla cortesana con el empuje de su ideología heroica. En ella se yergue bajo los tintes cortesanos el carácter trágico salvaje de la poesía heroica en el estilo de los tiempos de la Invasión de los Bárbaros, como la representa la *Canción de Hildebrando*, y penetra en el delicado arte gótico. Los guerreros borgoñones hablan el florido lenguaje de esta cultura espiritualizada; pero la envoltura preciosista se desconcha visiblemente a medida que se internan en su destino. La magnificencia caballeresca se hunde en un mar de fuego y sangre, la dulce Krimhilda se transforma durante su venganza en un demonio que recuerda las hembras gigantescas de la tragedia griega. Aquí triunfa una vez más el espíritu del antiguo poema heroico. Hay que observar que también en los cantos del *Edda* sopla un viento profundamente trágico que señala en dirección de la Antigüedad germana. Por lo visto, este ambiente trágico aún no se había extinguido en Alemania. Quizá fue también la tragedia de los emperadores alemanes lo que inspiró al autor desconocido cuando describió la destrucción final de los Nibelungos.

El sueño ideal caballeresco estaba más alejado de la realidad en los países alemanes. Había una grieta peligrosa entre la poesía y la realidad, que teñía a las costumbres y los símbolos cortesanos de un color muy singular. De por sí, el cantor y héroe de altos vuelos debía estar decidido a viajar continuamente. No debía relajarse, su alto valor sólo se conservaba con la tensión de la aventura siempre nueva. Pero en Alemania esta aventura no tenía nada de fabuloso para el caballero poeta, pues a menudo lo metía en apuros financieros. Ejercía su profesión como rapsoda ambulante, y no cabe duda de que había castillos que lo recibían gustosamente y lo honraban con encargos. Pero sobre esta cuestión apenas sabemos muy poco fuera de lo que Walther von der Vogelweide deja traslucir en sus sentencias airadas sobre el ajetreo de la corte de Turingia, el más famoso centro de poetas. Que la vida de estos poetas caballerescos no era fácil se ve en su petición de recompensa que agregan siempre como estribillo, muchas veces como impertinente mendicidad. Hasta Wolfram von Eschenbach habla a menudo de su cruel pobreza. El emperador más magnífico de los Hohenstaufen, Federico II, escritor y poeta, había nacido en el Sur de una madre italiana y, con su educación sarracena, con su fama de ser el más erudito y generoso soberano de Occidente, con el fausto medio oriental de su corte italiana, estaba muy por encima y muy alejado de los cantores de su patria alemana. Sobre esta augusta época de la poesía alemana se extendía la sombra de una tragedia estatal que Walther von der Vogelweide vivió y expresó en la forma más apasionada.

¡Cómo se lamenta Walther de que carece de patria sirviendo a señores sucesivos! Comenzó como poeta de la corte de Viena, perdió su puesto por

un conflicto doloroso y fue a dar a la vida de vagabundo, siendo el primer caballero que tuvo que hacer poesía para ganarse el pan. Ofreció sus servicios al recién electo emperador Felipe de Hohenstaufen y compuso los tres grandes poemas imperiales en los que presenta su imagen de un imperio ideal: el hombre noble protegido por el orden sagrado de la naturaleza y de un Estado en que rigen eternamente la justicia y la paz, el honor y la gracia de Dios. Como en el caso de Dante, esto era un lamento majestuoso en el instante en que moría el mito imperial, una negación poética de los tiempos ofuscados. No quedó a Walther otro remedio más que emplear un tono más bajo e incorporarse a la embrollada lucha entre los príncipes. Fracasó en su intento de entrar en la corte del Landgrave de Turingia apoyando su vacilante política —*ich han gedrungen, unz ich niht me dringen mac* ("estuve rogando, y ya no quiero rogar más")—; ahora se puso a mendigar la compasión de los reyes porque se le dejaba en la miseria a pesar de su magnífico arte. En vez de poder calentarse en su propio hogar, siempre tuvo que andar de aquí para allá: *Sus kume ich spate unde rite fruo: gast, we dir, we!* ("Llego tarde y parto temprano: ¡Ay de ti, huésped, ay de ti!") Fue a parar entre los juglares y comenzó a redactar sentencias políticas y canciones del amor plebeyo, en los cuales su genio se halló a sí mismo por vez primera, y temporalmente fue casi un poeta pordiosero. Sus sentencias en verso, monumentos de un arte político que es muy raro en la lengua alemana, giran alrededor del gran tema de Imperio y emperador. Reflejan la miseria de lustros decisivos de la historia alemana, critican acremente las condiciones de Alemania, sin olvidar las cortes de los príncipes, delatan violentos conflictos personales y en algunas épocas enmudecen por completo. Estas grandiosas manifestaciones le dieron amplia fama, pero no le trajeron ninguna dicha. A diferencia de Virgilio, él sólo saboreó la tragedia de la poesía imperial. Una vez tras otra cifró sus esperanzas en nombres equivocados, buscó desilusionado el favor de diferentes señores. Al fin, se pasó francamente al bando del vencedor de la gran contienda, Federico II, quien satisfizo su viejo deseo de tener un hogar propio. Tarde y conmovedoramente entonó su canto de gratitud: *Ich han min lehen; al die werlt, ich han min lehen!* ("¡Tengo mi feudo, [oíd] todo el mundo, tengo mi feudo!") Pero ya no halló la fuerza para proseguir con su gran tono imperial. Su última palabra no fue el júbilo por la realización de su sueño, sino la resignación de aquella elegía acerca del sueño de la vida, que se da la mano con el último tono de Píndaro.

Cien años después del cantor imperial alemán, Dante, que atravesaba como desterrado los países de Occidente, meditó sobre este sueño del Imperio. Redactó escritos utópicos en los que investiga las causas de su desmoronamiento y busca un camino para restaurar la jerarquía cristiana. Según Dante, la caída provino de la desintegración de la fuerza del amor y sólo la restauración de la comunidad de amor cristiano universal podrá salvar a los pueblos de

la destrucción. El libro *De monarchia* esboza, teniendo en consideración las condiciones desastrosas del cristianismo, los perfiles de semejante orden estatal. Para Dante, como para Walther y Hesíodo, el objetivo de toda política es la paz eterna. Ésta sólo puede florecer en un mundo regido por la voluntad de Dios y consiste en la soberanía de la justicia, en la organización permanentemente buena de todas las condiciones humanas, para que tanto el individuo como la totalidad puedan desarrollar libremente las facultades que Dios puso en ellos. El emperador que desee esta paz deberá gobernar a todo el mundo, como antaño. Pero ya no será investido de su poder por el Papa, sino por Dios mismo. El Papa es su equivalente como cabeza del imperio espiritual; en esta doble teocracia se apaciguará la lucha por el poder entre el Estado y la Iglesia. La dignidad imperial estará reservada al pueblo romano, en su calidad del pueblo elegido por Dios.

Dante escribió la *Monarquía* con la esperanza de que habría de conseguirle el regreso a su patria. Es un escrito de partido a favor del rey alemán que tenía puesto el ojo en la corona imperial romana, y apoya sin reservas a este conquistador extranjero cuya victoria también habría cambiado la suerte aciaga del poeta. Sin embargo, echa chispas de desprecio contra los políticos profesionales que sólo piensan en su posición dentro del poder y por amor a éste son capaces de cualquier bellaquería y "no quieren someterse finalmente a ningún juez". Poco después de la muerte de Dante, se quemó a su libro por considerársele un ataque a la Iglesia y fue puesto en el Índice desde su primera impresión. En la época moderna, su nacionalismo visionario lo convirtió en la Biblia de los patriotas italianos; durante los largos siglos de desgracia italiana fue el sostén de la fe en la unidad nacional. Pero la visión de esta *pax universalis* no era realizable por ninguna constitución política. Para Dante era un escalón que conducía al trasmundo de la *Divina comedia*, a la que se dedicó después del fracaso de sus especulaciones políticas. Cuando Enrique VII murió repentinamente, Dante quedó como un traidor de Italia y tuvo que crear para sí un lenguaje muy distinto, para poder justificarse.

En el tratado *De vulgari eloquentia* describió cómo llegó a este lenguaje y por qué prefirió como poeta el italiano y no el latín. También aquí invoca la perdida unidad mundial que dentro del lenguaje fue destruida desde la construcción de la Torre de Babel. Según su opinión, el poeta debe por lo menos tratar de establecer nuevamente la unidad de la lengua patria que brilla a través de los dialectos que se hablan y que "parece pertenecer a cada ciudad italiana y no pertenece a ninguna". Dice que si Italia tuviese una corte, ésa sería la lengua imperial, y por eso la llama la lengua cortesana. Así, pues, Dante hacía poesía en el lenguaje de un imperio que no existía. En la época de su más amarga humillación, en los cambios de Europa del norte, brotó en su espíritu este lenguaje imperial de la *Divina comedia*, que describe

el universo que descansa en Dios y que es movido por el amor divino y eterno.

En tiempos de Dante el mundo ideal caballeresco ya se desmoronaba irremediablemente. La poesía cortesana pasó a manos de los burgueses sedentarios, quienes la continuaron durante mucho tiempo como una diversión dominguera. En las ciudades del Norte de Francia, en las ciudades flamencas y renanas nacieron los gremios de poetas que fueron el origen de los maestros cantores alemanes. El sueño aristócrata se evaporó en las habitaciones de los artesanos poetas hasta no ser más que un fantasma. Los cantores vagabundos, los rapsodas errantes, los reyes y héroes poetas palidecieron y pasaron a ser reminiscencias literarias. Como tales, han sobrevivido. Cuando los románticos desenterraron estas imágenes en los polvorientos libros de la Edad Media, fascinaron inmediatamente a los lectores modernos como una esencia de lo poético. No hay que sorprenderse de ello, pues esas imágenes contienen la forma más bella del poeta profano.

CLASICISMO

Cuando apareció la burguesía, el estado feudal y el esplendor principesco pasaron por profundas transformaciones, pero la aristocracia mantuvo sus privilegios hasta la Revolución francesa y adquirió una nueva posición de poder. Las residencias de los reyes y de los señores seculares y eclesiásticos siguieron siendo como antes el marco en el que florecían las artes. La nueva poesía clásica que se fundó en el Renacimiento habría sido inimaginable sin él.

El *poeta vates*, que la poesía clasicista desde la época de Dante había erigido como ideal, también contenía el ideal profano del cantor. Cuanto más se revelaba su rasgo místico y mágico como un arcaísmo, con más claridad resaltaba su concepción apegada a las Musas. Espíritus independientes entre los humanistas italianos, ya habían escuchado en la poética antiquizante el mensaje del arte profano, del genio del entusiasmo. Giordano Bruno pronunció en los diálogos heréticos de sus *Eroici furori* ("Entusiasmos heroicos") el ditirambo del artista como superhombre y lo pagó con la muerte en la hoguera. Rodeó al hombre creador de la aureola moderna del genio que se glorifica a sí mismo, lo absuelve de todas limitaciones y consideraciones, sobre todo de las eclesiásticas, y le echa sobre sus propios hombros toda la bendición o la maldición que sus acciones traigan consigo. Se burla del visionario exaltado que sólo se considera un instrumento de lo divino y habla inconscientemente cosas maravillosas, y lo llama el "asno que carga lo sagrado". Para Bruno, el entusiasta que por propio anhelo y propia fuerza se levanta hacia la luz de lo divino y une la iluminación con la lucidez está

muy por encima de cualquier medium ciego. El panteísmo de este filósofo poeta aún influyó en el *Prometeo* y el *Fausto* del joven Goethe e, igual que en éste, tenía tintes peligrosos de lo demoniaco. Pero este color sólo aumentó el atractivo de su doctrina. Su temeraria confianza en sí mismo fue una de las actitudes fundamentales en la doctrina renacentista sobre el genio. De una manera u otra, todos los grandes artistas de aquellos tiempos participaban de esa confianza, y ella entraba en juego cuando probaban su suerte con los poderosos de este mundo y se disputaban en las cortes de los príncipes el poder y la gloria. Shakespeare admira sin reservas la aristocracia y la realeza. Sobre todo en las obras de juventud muestra por ellas una veneración servil y desprecia al pueblo sencillo llamándolo populacho con "gorros grasosos" y "mal aliento". A su noble protector, el Earl of Southampton, le dedicó sus obras con la misma humildad que cualquier poetastro cortesano y describe el mundo de la nobleza como el escenario de todo lo grandioso. La galería de sus reyes y reinas es, vista en su totalidad, un homenaje sin igual al trono. Shakespeare ve en él no tanto un santuario como una morada de los demonios. La despedida de Ricardo II de la corona sólo es una de las numerosas escenas en que revela ante nosotros su apasionada penetración en las virtudes, los peligros y los vicios de la soberanía.

Esta veneración del trono obtuvo una nueva consagración religiosa en el absolutismo del siglo XVII. A la sombra del trono surgió una nueva poesía orientada hacia el poder, un acuerdo entre espíritu y autoridad que, visto desde el exterior, estaba por encima de cualquier duda. En esta época, los poetas aliados con la corte no ven en la realeza un ascenso y una caída sino sólo parecen conocer su aspecto luminoso. Ante sus ojos, la nación se presenta en la persona sagrada del monarca, al que sirven como a una encarnación de la autoridad aprobada por Dios. Corneille y Racine hablan del soberano con palabras que en otros lugares sólo se emplean en relación con Dios. Ven en el rey el portador intocable de una misión divina, aprueban todo lo que viene a afianzar su posición sacrosanta. Su arte era un servicio festivo público, representaba las *pompeuses merveilles* de un mecanismo estatal sobrecargado de esplendor. Taine ha explicado la tragedia clásica francesa como el reflejo fiel de la arquitectura de Versalles, y ha trazado el paralelo hasta en los detalles de la forma y el argumento. En España, donde Calderón escribió durante décadas autos sacramentales para Madrid, el rey representaba al mismo tiempo la autoridad sacra de la Iglesia. El culto calderoniano de héroes y reyes tiene dentro del catolicismo el mismo carácter religioso que la mítica heroica de Píndaro dentro de la agonizante aristocracia griega. Sus personajes heroicos aún conservan un hálito de la melancólica familiaridad con la muerte de los héroes de la Antigüedad.[1] Lope de

[1] Karl Vossler, refiriéndose a Calderón, habla de la "actitud dispuesta y resuelta del hombre de alta categoría, del hidalgo, que desprecia el quedarse pegado a la comodidad y al polvo,

Vega acepta el orden feudal del Estado y de la sociedad como algo dado, se dispensa de todo pensamiento acerca de su justificación y por lo tanto se permite audaces invectivas contra sus oficiales indignos, puesto que puede encontrar protección contra sus abusos con cualquier instancia superior.

Para Corneille, a quien Racine llamó en su discurso fúnebre *"un personnage véritablement né pour la gloire de son payt"*, el rey es el sol que enciende en los héroes de sus dramas la voluntad ardiente de grandeza. Para él, como para Calderón, la perfección heroica es una llamarada de honor, de valentía, de la defensa entusiasta del Bien, del aborrecimiento de todo lo bajo. Sus tragedias heroicas nacionales son panegíricos y odas traspuestas de retórica entusiasta, en las que el sentido trágico heroico brilla en la belleza poética de los ademanes. Su *ethos* es social, una veneración del Estado elevada a fervor religioso. El joven Corneille estaba, como antaño Chrétien de Troyes, bajo la influencia del mundo femenino aristócrata cuando despertó en él la vocación de poeta heroico. Tenía ante sí el ejemplo de todas las virtudes aristócratas en la persona de Richelieu. En éste vio por primera vez la gloria de la grandiosa existencia política. En la dedicatoria del *Horace*, dirigida a aquel omnipotente, dice lo siguiente aludiendo a las lecturas de los poetas en presencia del cardenal: *"C'est là que lisant sur son visage ce qui lui plaît et ce qui ne lui plaît pas, nous nous instruisons avec certitude de ce qui est bon et de ce qui est mauvais."*

Cuando "el cantor va al lado del rey" en esta forma, parece inconcebible que entre el poeta y el Estado pueda existir una tensión trágica. Pero también aquí la encontramos, y es precisamente la que enturbió posteriormente la relación de Corneille con el cardenal. Richelieu amaba la poesía con genuino sentimiento, pero sólo podía estimarla como instrumento para su política en torno del poder. Fundó la Academia como una fortaleza contra el poder español, protegió a Corneille como a todos los demás por motivos políticos. Éste intentó dos veces en vano entrar en la Academia, antes que le fuera concedido este favor. Cuando murió Richelieu, expresó su relación con él en los versos:

Qu'on parle mal ou bien du fameux Cardinal,
Ma prose ni mes vers n'en diront jamais rien:
Il m'a fait trop de bien pour en dire du mal,
Il m'a fait trop de mal pour en dire du bien.

Éste era el juicio que al maestro del *bon goût* le merecía su señor omnipotente. No podría expresarse con más perfección la desilusión del poeta cortesano por la contradicción entre el ideal y la realidad. La forma elegante encubría el conflicto personal, y aun lo siguió velando cuando el fra-

que conoce algo más grande que la mera conservación de su vida" (*Südliche Romanie*, 1940, p. 129).

caso de *Pertharite* destruyó la armonía entre Corneille y la aristocracia y éste desapareció durante siete años en Ruán. Cuando regresó, ya no encontró a su París. Todas las piezas que mandó representar fueron rechazadas; ahora ya había despuntado la estrella de Racine, quien recibió con frialdad a su maestro. Después de luchar en vano durante doce años por obtener el primer lugar, Corneille le volvió la espalda definitivamente al teatro. Como hombre viejo y necesitado, dirigió al rey un poema pidiendo ayuda, en el que hablaba de sus dramas sofocados al nacer y le recuerda al soberano que dio al ejército francés dos de sus hijos.

Con Racine, la nerviosa naturaleza tassiana, la relación con el gran mundo, fue más difícil. Cosechó triunfos, pero también tuvo que sentir la resistencia de los conservadores *cornéliens*, ante la cual reaccionó, como ante cualquier crítica, con desmesurada sensibilidad. A todas sus obras antepuso prólogos en los que se bate con sus enemigos, a menudo en forma no muy noble. En el preámbulo al *Britannicus* asegura que *il n'y a point de cabale qu'ils n'aient faites, point de critique dont ils ne se soient avisés. Il y en a qui ont pris même le parti de Néron contre moi.* Casi cada una de sus obras provocaba las maquinaciones de sus rivales, sobre todo de la *clique* que simpatizaba con Corneille. La *Phèdre* fue la causa de un escándalo que desató la catástrofe. La Duquesa de Bouillon encomendó a un poetastro la dramatización del mismo tema y compró los palcos para las seis primeras representaciones de ambos teatros. La *première* de Pradon rebosó de espectadores, la de Racine se quedó vacía. Ahora rompió totalmente con el mundo que hasta entonces le había brindado sus triunfos. El rey lo nombró *historiographe du roi*, y el maestro de la tragedia nacional se dedicó de ahí en adelante exclusivamente al servicio de la Corte. El historiógrafo sacrificó al poeta. Para poder ver con sus propios ojos las hazañas del monarca, tenía que acompañarlo junto con Boileau en sus campañas soportando las burlas de los oficiales acerca de *les messieurs du sublime* y de sus corazones de gallina. Alternando con esto, cumplía con regularidad su servicio como lector del rey y se sumergió en estudios históricos. Llegó a pronunciar adulaciones que no sólo fueron criticadas por sus amigos, sino que a veces el mismo Luis XIV consideró exageradas. En un discurso para la Academia que pronunció en esta época, dice lo siguiente: "Tous les mots de la langue, toutes les syllabes nous paroissent précieuses, parce que nous les regardons comme autant d'instruments qui doivent servir à la gloire de notre auguste protecteur." La mayor parte de las obras históricas que redactó en esta negación de sí mismo desaparecieron —como en un acto simbólico— durante un incendio.

Racine conoció como pocos el favor más alto del soberano. El rey amaba las conversaciones íntimas con su poeta; Racine vivía en Versalles y podía presentarse al "Lever du Roi" cuando le venía en gana. Sin embargo, el poeta revela en una carta a su hijo mayor cómo se veían por dentro estas demos-

traciones de confianza. "Ne croyez pas que ce soient mes pièces, qui m'attirent les caresses des grands. Sans fatiguer les gens du monde du récit de mes ouvrages, dont je ne leur parle jamais, je les entretiens de choses qui leur plaisent. Mon talent avec eux n'est pas de leur faire sentir que j'ai de l'esprit, mais de leur apprendre qu'ils en ont." Su conversión, que lo devolvió nuevamente a Port-Royal, acentuó este antagonismo interior. Cuando comenzó a escribir después de largo tiempo, compuso dramas cristianos, para las muchachas de una fundación religiosa de la nobleza. En Versalles, Luis XIV vio estos dramas bíblicos en representaciones privadas, y ellos fueron una de las causas de que retirara su favor al poeta. El rey también había acogido con desagrado una *Mémoire* de Racine, escrita a instancias de la Maintenon, para mitigar la miseria en las clases inferiores del pueblo. Racine tuvo que escuchar palabras que destruyeron definitivamente su compostura. *Parce qu'il sait faire parfaitement les vers, croit-il tout savoir? et parce qu'il est grand poète, veut-il être ministre?* Se cuenta que Racine murió a consecuencias del dolor que le produjo esta desavenencia.

Molière, en su calidad de crítico social, se encontraba en la oposición; sus experiencias fueron todavía menos equívocas. La *École des femmes* levantó en su contra círculos influyentes; el *Tartuffe*, un manotazo al nido de avispas eclesiástico, provocó una tormenta de indignación y fue prohibido por el rey. Sin embargo, el colmo fue el escándalo del *Don Juan*, que mereció la excomunión de la Iglesia y condujo a que se le acusara de minar los fundamentos de la religión y la moral. El rey lo protegió contra los ataques públicos y embozados, pero los hombres de la oscuridad acabaron por triunfar. Molière cerró su teatro por segunda vez y se recluyó en Auteuil.

Clasicismo alemán

1

Un frente a frente semejante del poeta y el rey nunca se dio en Alemania. Ya en la Edad Media, la poesía alemana no despertó de su sueño de siglos hasta la época de las grandes luchas entre emperadores y papas que conmovieron a todo el Imperio. Walther von der Vogelweide extrajo su tono más grandioso del dolor por el caos político; fue contemporáneo del esplendor imperial sin ser su poeta. Esta sombra permaneció para siempre sobre la poesía alemana gracias al curso siniestro de la historia alemana, que oscila hasta la época moderna entre sueños de dominación europea y catástrofes increíbles. El Sacro Imperio Romano no podía morir y sofocaba en su agonía todos los impulsos políticos que provenían del pueblo. El desarrollo estatal de Alemania era por sí mismo una tragedia.

El siglo de Lutero añadió a esta grieta estatal nuevas cuarteaduras. La Reforma dividió a la Iglesia, el humanismo a la cultura espiritual, el clasicismo separó el arte popular del concepto de belleza aristocrático. Estos quiebres siguieron funcionando como focos de disturbios cuando ya los otros pueblos habían hallado su nueva forma estatal. La poesía barroca alemana resiente los efectos de ese antagonismo y sólo por él adquiere cierto tono característico, que no encontraremos en aquellos poetas que se cubren mutuamente de coronas y de incienso según el modelo extranjero. Sólo se trata de hipérboles aprendidas cuando Fleming elogia a un agencioso escritor como Dietrich von dem Werder cual si se tratase de un héroe-poeta de la Antigüedad:

Ich lobe diese Faust, die Leib und Namen schützt,
Selbst schreibt, was sie selbst tut, auf Kraft und Kunst ihr eigen,
Auf beiderlei gelehrt, was beider Seiten nützt.
Ihr Römer, tretet auf, ihr Griechen, gebet Zeugen,
Wird Agamemnon nun selbst sein Homerus nicht,
Enneas sein Virgil? Wer ists, der widerspricht?

[Elogio este puño que protege cuerpo y nombre, / que escribe él mismo lo que hace por sí solo, afirmándose en la fuerza y en el arte, / versado en ambos, lo que es beneficioso para ambos. / Romanos, ¡acercaos! Griegos, ¡dad testigos! / ¿No se convierte ahora el mismo Agamenón en su Homero, / y Eneas en su propio Virgilio? ¿Quién es el que no está de acuerdo?]

Tan poco significan las ostentosas dedicatorias a los poderosos soberanos que también se anteponen a los libros alemanes del siglo XVII, o el ceremonioso ajetreo entre los miembros de las sociedades lingüísticas o hasta una chapucería como la novela sobre Arminio, de Lohenstein. Este autor presenta a los alemanes como un pueblo de pureza infantil y de fuerza de gigante que ha sido la víctima de una enorme falsificación histórica, y quiere corregirla adscribiendo las grandes hazañas de la historia universal al pueblo alemán, sus verdaderos autores. De estas maniobras con la historia sólo emerge la miseria en que se encontraba la nación en aquella época. La conciencia alemana tenía que edificarse con alucinaciones chauvinistas, puesto que la realidad era tan terrible. En los orgullosos sonetos que Weckherlin, Opitz y Fleming escribían en honor de los generales de la guerra de los Treinta Años pueden descubrirse principios de una lírica estatal y auténtica. Sin embargo, su armonía entre espíritu y poder sólo es aparente. Detrás de la imponente fachada había una realidad que desmentía esta creencia. La única posible y única verdadera confesión política del poeta que soñaba con la vida de cantor está en los sonetos en que el corazón de Andreas Gryphius se desangra a causa de la desgracia de su patria y en las visiones graves de Grimmelshausen respecto de Alemania.

Por la misma época en que Racine se inclinaba ante su rey y Milton luchaba al lado de Cromwell por el Reino milenario, Grimmelshausen escribió el episodio de "Júpiter" en su *Simplicissimus*. En el libro tercero, Simplicissimus, que se dedica al bandidaje, acecha un transporte de mercancías, y viene hacia él un hombre que ha perdido el seso a causa de la decadencia de Alemania y por la lectura de libros eruditos. Se cree el dios Júpiter y declara a los emboscados que va a dar vida a un héroe alemán que unirá a Alemania sin ayuda de soldados, solamente con el filo de una espada mágica: se destituirá a todos los príncipes alemanes, se despachará a todos los hombres perversos, se dividirá a Alemania en ciudades-estados que mandarán cada una dos de sus mejores ciudadanos al parlamento. Este emperador alemán cristiano someterá a los países europeos como estados vasallos y traerá de esta manera la paz al asolado continente.

Cada gran ciudad temblará ante su presencia, y toda fortaleza que sea considerada como inexpugnable caerá en sus manos y será subyugada en el transcurso de un cuarto de hora; finalmente mandará sobre el más grande potentado del mundo y manejará su gobierno sobre mar y tierra en una forma tan loable, que tanto los hombres como los dioses tendrán placer en ello... Luego erigirá una ciudad en medio de Alemania que será más grande que Manoah en América y tendrá más oro que Jerusalén en tiempos de Salomón; sus murallas podrán compararse a los montes tiroleses y sus fosos a la anchura del mar entre Hispania y África. En ella levantará un templo construido con puros diamantes, rubíes, esmeraldas y zafiros; y en la cámara de arte que hará, se encontrarán todas las cosas extraordinarias de todo el mundo debido a los ricos regalos que le enviarán los reyes de la China, de Persia, el gran Mogul en las Indias orientales, el gran Tartar Cham, el Preste Juan de África y el gran Zar de Moscú... y luego habrá, como en tiempos de Augusto, una paz eterna entre los pueblos de todo el mundo.

Las fanfarronadas continúan, el orate contesta a todas las objeciones con tonterías cada vez más fantásticas. Su gran héroe, después de la instauración de la paz universal, obligará a los pontífices de todas las iglesias cristianas a ponerse de acuerdo y aceptar una sola religión, que será proclamada con una fiesta de gran júbilo.

Y luego —siguió diciendo Júpiter— tomaré a menudo a todo el Chorum Deorum y bajaré con los alemanes, para regalarme entre sus viñas y sus higueras; entonces pondré al Helicón dentro de sus fronteras y plantaré sobre él nuevamente a las Musas; las tres Gracias proporcionarán placeres miles a mis buenos alemanes. Bendeciré a Alemania con más abundancia que la de Arabia feliz, de Mesopotamia y la tierra que rodea a Damasco. Luego prohibiré el idioma griego y sólo hablaré alemán y, en una palabra, me mostraré tan alemán que otorgaré a ellos, como antaño a los romanos, el dominio sobre todo el mundo.

Aquí tenemos la visión de Isaías, Dante, Milton, como habladurías de un necio. En la novela, Júpiter acaba quitándose los pantalones para buscar

las pulgas que le amargan la vida, pero asegura que viven con él por mandato suyo, pues son una diputación enviada a causa de un litigio cuyo fallo final se ha reservado. Toda su fantasía del régimen mundial sólo es un aumento de la guerra que tiene que librar con estos bichos, la ilusión de un pobre diablo que se ha vuelto megalómano. Todas las cosas terrenas son engaño y abyección, y es un necio quien espere lo bueno de un héroe guerrero. Se ha querido ver en esta escena —con el mismo equívoco que sufrió el *Fausto* de Goethe— el credo político de Grimmelshausen, la presentación de su fe en la futura gloria de Alemania. Es todo lo contrario. Para él, esta esperanza sólo es objeto de risa desesperada, el chiste de un demente. Su Júpiter es el símbolo para lo absurdo de toda política guerrera, sea ésta sagrada o profana. Nunca se cumplirá lo que promete aquel pobre loco. Esa escena no es la promisión, sino la ridiculización del dominio universal alemán.

Así era la herencia que pesó sobre los autores del siglo XVIII. Paralizó todos los intentos de los espíritus ilustrados de establecer un orden mejor. En el fondo, los poetas importantes de esta época, desde Günther hasta Goethe, Schiller y Kleist, se sentían atraídos por la carrera del cantor: la poesía que, rodeada del esplendor de un estado ideal, proclama la fe en el hombre superior, en la dicha terrenal, en la armonía de nuestro mundo. Pero en Alemania faltaban las condiciones necesarias para realizar este ideal. Sus más grandes poetas no tenían un imperio que los respaldase. La miseria cultural y social del pueblo alemán, la ineficacia del emperador en Viena, el atraso espiritual de los príncipes alemanes, la obstinación de Federico el Grande, los condenaban a quedar fuera de la vida pública sin poder influir en ella. Su profesión de fe de la comunidad estatal permaneció teórica por faltarle cualquier clase de experiencia. Si, a pesar de todo, surgían de vez en cuando grandes obras poéticas políticas, traían escrita en la frente la tragedia de la historia alemana. Alienta en ellas un espíritu anárquico, como en *Los bandidos* de Schiller o en el *Miguel Kohlhaas* de Kleist, o un espíritu utópico, como en *Guillermo Tell* o en el himno *Germania* de Hölderlin. Las obras más memorables entre ellas presentan al estado como una tragedia. Luchan por una justicia absoluta que no puede darse sobre la tierra. Su desesperación política es lo más profundo que aportó la literatura alemana a la pugna moderna en torno al Estado. Este escape a la sátira y la utopía caracteriza a toda la poesía alemana de esta época. En ella, lo nuevo y lo más profundamente alemán es su carácter visionario, que tampoco desmiente en sus obras de intenciones estatales. Apareció en una época de impotencia y desintegración nacionales; pero con la protección estatal también le faltaron las cadenas doradas del conformismo y del buen tono, que reflejan el brillo de un estado autoritario. El destino la obligó a buscar una aristocracia de índole diferente.

La historia de este burgués "clasicismo" alemán fue, igual que la de la poesía caballeresca medieval en suelo alemán, un calvario político. Sus histo-

riadores han pugnado todo lo posible por deformar este hecho para mayor gloria del Estado. Reinterpretaron también al clasicismo alemán y lo llamaron una época "augusteica", un acuerdo entre el espíritu y el poder, como había existido en la Francia de Richelieu y en los demás países que habían superado políticamente a la Alemania sumida en su desgracia. Esta interpretación falsifica precisamente lo más esencial de los tiempos de Goethe. La palabra "clasicismo" y "clásico" adquirieron en Weimar un nuevo sentido. Su significado tradicional se remonta a la Roma imperial con su poesía oficial, que era la medida de todas las cosas para los poéticos franceses del siglo XVII. Este concepto de lo clásico también era el que contemplaban los poetas alemanes del Rococó antes de Klopstock, Herder y Goethe. Sabían tan poco como los franceses que el sentido clasicista del concepto de "clasicismo" no es el único posible y tampoco es el más alto. En el judaísmo antiguo, los más grandes poetas nacionales se habían levantado cuando el pueblo se enfrentaba a una catástrofe nacional. El libro de Job, las promisiones proféticas, surgieron de un pueblo al que fue negada la realización de una existencia nacional. En Atenas, una breve y grandiosa hegemonía precedió al más rico florecimiento artístico, pero éste no llegó a su mayor despliegue hasta las convulsiones de la decadencia y el aniquilamiento. También la *Antígona* proviene de un pueblo irremediablemente aturdido por lo que respecta a la política. El más grande documento literario del pensamiento estatal griego, la *República* de Platón, no es según Burckhardt otra cosa que "la prueba indirecta de que Atenas está perdida". Lo mismo sucedió en la gran poesía y pintura españolas del siglo XVII. Sólo aparecieron después de la caída del imperio español, nacieron de una tragedia histórica de primer orden y se sustentaron del dolor por la pérdida de la grandeza nacional. En Italia, el arte proporcionó durante siglos apoyo y consuelo a una nación políticamente destrozada.[2]

Estos ejemplos no caben en el significado clasicista de la palabra "clasicismo". Los logros espirituales imperecederos de estos pueblos caen en épocas en que se desintegraba una cultura brillante, cuando en medio de la decadencia crecía la añoranza del pasado o de un futuro mejor y espiritualizaba la triste realidad. No sólo la posesión del poder y la concordancia con los que gobiernan, sino también la desgracia nacional ha producido grandes obras poéticas de actitud política. Cuando un pueblo vigoroso se duele de su derrota

2 Con ello explica Burckhardt la superioridad del Renacimiento italiano sobre el arte alemán del siglo XVI. "Italia era la sede de la Iglesia: ya había comenzado realmente aquella corrupción política que es bastante propicia para las artes plásticas; Alemania, por el contrario, estaba ebria de futuro, y desde ese momento su arte comienza a quedar atrás del italiano" (Werner Kaegi, *Jacob Burckhardt*, 1950, vol II, p. 272). Algo parecido dice Karl Vossler: "Italia pagó la alta calidad de su arte con el precio de su desgarramiento político y la pérdida de su libertad. Los mismos críticos italianos han reconocido la profundidad y la extensión de esta desgracia. Francesco de Sanctis la ha presentado en su *Historia de la literatura nacional italiana* con más veracidad y más rigor que todos los críticones y burlones extranjeros" (*Südliche Romania*, 1940, p. 54).

o construye un reino imaginario para consolarse de su frustrado papel histórico, surgen las inmortales visiones estatales. Pero si es cierto que Dante y Shakespeare, Milton y Corneille contribuyeron a formar la conciencia de su pueblo más que cualquier rey o general, esto vale aun en mayor medida para los poetas y los artistas alemanes. También ellos son inimaginables sin el carácter trágico de la historia alemana. Para la Alemania de Goethe, el florecimiento estatal ya había pasado hacía varios siglos, y nunca había alcanzado el esplendor de la Atenas de Pericles o del dominio universal español. También se desconocía la popularidad de los poetas antiguos que tanto se estimaban en Italia.

En comparación, ¡qué pobres somos nosotros! —dice Goethe a Eckermann—: en mi juventud, ¿cuáles de nuestras viejas canciones, que no son menos valiosas, vivían entre el verdadero pueblo? Herder y sus sucesores tuvieron que comenzar a recogerlas y salvarlas del olvido; así por lo menos las tenía uno impresas en su biblioteca... ¡Con qué sentimientos recuerdo aquel tiempo en que unos pescadores italianos me cantaron pasajes del Tasso!

Los poemas de Walther von der Vogelweide, la *Canción de los Nibelungos* yacían en el olvido de siglos cuando los románticos los desenterraron, y éstos no fueron capaces de infundirles nueva vida. Desde entonces no son más que material para la enseñanza y la erudición.

Todo clasicismo tiene límites para merecer este nombre. Los del clasicismo alemán consisten en esta unión de grandeza espiritual y de insignificancia estatal. No tiene nada que ver con lo que los gobernantes hicieron de Alemania, en su tiempo o después, ni para bien ni para mal. Todos sus poetas comprendieron esto, y lo comprendieron como su destino. Lessing escribió a Gleim, el redactor de los *Cantos de guerra prusianos*, que el elogio de un patriota ferviente sería lo último que apetecería, "a saber, del patriota que me enseña a olvidar que yo debería ser ciudadano universal". Los "mil discursos desordenados" que tuvo que escuchar diariamente en el Berlín de la guerra de Siete Años lo obligaron a confesar: "No tengo ni idea de lo que es el amor a la patria (siento tener que confesarle algo que quizá sea vergonzoso), y me parece ser en todos aspectos una debilidad heroica a la que renuncio con toda tranquilidad. Pero permítame que ya no siga escribiendo más sobre esto." Herder, Humboldt, Schiller y Goethe rechazaron, cada cual a su manera, la autoridad del Estado sobre el reino espiritual que habían creado e invocaron su independencia de todo poder. El centro de este reino era la ciudad residencial de Weimar, que carecía de importancia política, cuya estrechez miserable también significó a la larga para Goethe, su habitante privilegiado, la renuncia dolorosa a una gran existencia pública. Goethe lo sabía y se portó de acuerdo con ello por lo que respecta a su propia persona; se le comprendió equivocadamente cuando se le llamó, a pesar de todo, un

"poeta nacional". Sus propias palabras prohiben semejante interpretación; sin embargo, también revelan una contradicción política escondida en él mismo. Bajo la impresión que le produjo la Revolución parisiense declaró en su ensayo *Literarischer Sanskülottismus* que en Alemania no podían existir autores u obras clásicas por faltar todos los requisitos: acontecimientos en la historia nacional que fuesen grandiosos y dejasen efectos bienhechores, intenciones sublimes y actos decididos y vigorosos de los habitantes, simpatía del genio saturado por el espíritu nacional en el pasado y en el presente, un alto grado de cultura que facilitase el adiestramiento del poeta, numerosos precursores a los cuales pudiese enlazar su propia obra en el momento adecuado. Según Goethe, Alemania carecía de todo esto. "Cualquier genio, aun el más grande, sufre a causa de ciertos aspectos de su siglo y saca provecho de otros, y sólo puede exigirse a una nación un excelente escritor nacional." Prosigue diciendo que no hay que echar en cara a los alemanes el desmembramiento de su país. "No debemos desear los trastornos que podrían preparar en Alemania la aparición de obras clásicas." En 1813 Goethe dijo cosas muy diferentes en su conversación con el historiador Luden, que se ha mencionado muy a menudo. En ella, es él precisamente quien echa en cara a los alemanes, con palabras violentas, su falta de grandeza nacional porque se han puesto a pelear contra su ídolo Napoleón; no pudo reconocer que ése era el primer paso hacia la unificación nacional cuya ausencia lamentaba.

> Muchas veces he sentido un gran dolor pensando en el pueblo alemán, tan admirable en sus individuos y tan mezquino en su conjunto. En comparación con otros pueblos, nos provoca sentimientos penosos a los que trato de sobreponerme con todos los medios posibles; y he encontrado en la ciencia y en el arte las alas que nos pueden levantar por encima de esos sentimientos, pues la ciencia y el arte pertenecen al mundo, y ante ellos desaparecen las barreras de la nacionalidad. Sin embargo, el consuelo que proporcionan sólo es mediocre y no sustituye la conciencia orgullosa de pertenecer a un pueblo grande y fuerte, respetado y temido por los demás.

En Lessing y en Schiller no encontramos semejantes contradicciones misteriosas. Schiller, como hombre trágico, no se hizo ningunas ilusiones sobre el estado de las cosas y actuó según su convicción. "En esta semana leí una historia de la guerra de los Treinta Años —escribe en 1786— y aún me da vueltas la cabeza. ¡Que la época de mayor miseria nacional sea al mismo tiempo la época más brillante de la fuerza humana! ¡Cuántos hombres grandes surgieron de estas tinieblas!" Schiller aceptó con serenidad que el vetusto imperio alemán se desmoronara por completo, y antes de la caída final ya había sacado la suma del pasado en el esbozo para el poema *Deutsche Größe* ("Grandeza alemana"), en el que señala que la fuerza y la unidad de Alemania no residen en su éxito político, sino en su obra espiritual. "La majestad de los alemanes nunca descansó sobre la cabeza de sus príncipes. Alejado de lo político, el alemán se creó un valor propio, y aunque desapareciera

el Imperio, la dignidad alemana quedaría incólume... El alemán vive en una casa ruinosa que amenaza con desplomarse, pero en el viejo edificio vive un esforzado linaje..." Dice que en su impotencia los alemanes están llamados a trabajar en el edificio eterno de la cultura humana y a salvar para el futuro los tesoros espirituales de los siglos transcurridos.

Kein Augusteisch Alter blühte,
Keines Mediceers Güte
Lächelte der deutschen Kunst;
Sie ward nicht gepflegt vom Ruhme,
Sie entfaltete die Blume
Nicht am Strahl der Fürstengunst.

[Ninguna era de Augusto floreció, / ninguna bondad medicea /sonrió al arte alemán; / no fue mimado por la gloria, / sus flores no se abrieron / a los rayos del favor principesco.]

Los historiadores de la literatura alemana no pudieron ignorar por completo semejantes testimonios, pero les fue muy difícil comprenderlos en todo su alcance. Desde Treitschke y Gustav Freytag hasta Wilhelm Scherer y Georg Brandes hacen resaltar la fatalidad política del clasicismo alemán, pero cada quien lo interpreta a su manera. Treitschke se muestra muy ufano de que "nunca, en toda la historia, una literatura poderosa haya renunciado tan por completo al favor de las condiciones exteriores" como la alemana, y aclara esta cándida exageración con una descripción despiadada de la situación alemana en tiempos de Goethe.

No cabe duda que es conmovedor ver cómo esta estirpe de héroes del idealismo, rodeados de la austera miseria de las residencias de pequeños príncipes, tienden hacia los más altos bienes de la humanidad; sin embargo, la distancia entre la riqueza de las ideas y la pobreza de la vida entre los audaces vuelos espirituales de los cultos y el afán archiprosaico de las clases trabajadoras siguió siendo demasiado grande y antinatural. La nobleza de una civilización de formación armónica, como la habían disfrutado los italianos en tiempos de Leonardo, siguió siendo negada a los alemanes... El puñado de tristes pequeñoburgueses en la luneta del ruinoso teatro de Weimar no podía llamarse pueblo, y los estetas aristócratas en los palcos de la corte aplaudían con igual o tal vez mayor entusiasmo los experimentos de caprichoso ingenio y las obras sencillamente grandiosas. Pero ya pronto daría fin al sueño feliz un terrible despertar; ya pronto el orgullo culto tendría que saber que para los pueblos nobles existe algo más terrible que el mal gusto: la vergüenza. Sin embargo, no puede culparse en modo alguno a los héroes de la poesía alemana de la humillación de su patria.

Esta culpa no los toca, pero sí la sombra del destino alemán. El patriota patético vela inmediatamente el cuadro que ha trazado, y su patetismo suena hueco cuando trata de borrar esta sombra de la historia de la literatura. "Era imposible que una raza de semejante energía para la creación espiritual pudiese poseer también el frío cálculo, la astucia política, la obstinación y el

despiadado odio nacional que hubieran podido enfrentarse a los peligros inauditos de la situación política." ¡Cuán deficiente es esta explicación! Los poetas alemanes de la época goethiana no eran el pueblo alemán, vivían aislados en él. La astucia política no era desconocida para Goethe, el poeta del Mefistófeles, como tampoco era desconocida la pasión política para el prusiano Kleist. Además, junto a los poetas se erguían geniales realistas políticos como Kant, que desmienten por completo semejante generalización. Así, no es de sorprender que otros historiadores hablen de buena gana de un sentido trágico de este clasicismo alemán. Pero sólo eran frases para producir efecto o, si fueron dichas en serio, nunca se tomaron seriamente.[8] Algunos críticos marxistas de nuestra época acusan al clasicismo alemán de haber creado sólo "síntesis espirituales y artísticas apoyadas en una base existencial muy endeble" y que flotan sobre la realidad aburguesada en las nubes de la ideología. Se mecen en la altura del gran arte. Los grandes fenómenos espirituales no pueden interpretarse desde un punto de vista doctrinario, ya sea nacionalista o comunista. Burckhardt tiene razón cuando dice: "Las vivencias grandes y trágicas maduran al espíritu y le dan una medida diferente para las cosas, una estimación más independiente de lo terrenal. El *De civitate Dei* de San Agustín no habría sido un libro tan importante e independiente sin la caída del imperio romano de Occidente, y Dante escribió la *Divina comedia* en el exilio. También los grandes poetas de la época mongólica, en el momento en que comenzaron a extinguirse, entran en esta categoría; Saadi dice: 'El mundo estaba encrespado como pelo de negro.' "

Un vistazo a la música clásica del Norte confirma este estado de cosas. Este arte estaba estrechamente ligado con las cortes de los príncipes y con la Iglesia y vivió momentos de sublime acuerdo entre arte y poder. En la literatura alemana no hay nada que se acerque al esplendor que desplegó Bach con su música instrumental como director de la orquesta de palacio de Weimar y sobre todo de la corte de Köthen. Sus obras para piano y orquesta, al igual que las de Händel, Vivaldi y otros maestros, ostentan la luminosa elegancia de la cultura cortesana porque para estos grandes el goce del virtuosismo solemne era una cosa natural. Goethe decía que cuando

[8] Citemos siquiera dos de los juicios pronunciados con seriedad. Wilhelm Scherer: "La forma en que la literatura alemana del siglo XVIII se alza repentinamente de la incapacidad a las más altas cumbres es un fenómeno como no hay otro en el terreno espiritual y que en el político sólo puede compararse a las hazañas de grandes conquistadores como Alejandro Magno. Sin embargo, el reino que fundaron Lessing y Goethe tuvo tan poca duración como el imperio del rey de los macedonios" (*Geschichte der deutschen Literatur*, 1915, p. 20). W. H. Bruford: "La Alemania de los poetas, pensadores y músicos sólo fue una entre cuatro Alemanias, y ni siquiera existía en la forma en que se muestra en sus obras, pues lo que aparece en éstas es un mundo que sólo fue creado por estos poetas, un 'mundo de la bella apariencia'. Los poetas mismos nunca cesaron de quejarse de la dureza del mundo que los rodeaba. Por lo tanto, no es posible oponer a la Alemania real, cuando se torna molesta para sus vecinos en el campo de la economía y la política, la antigua y mejor Alemania de los poetas y pensadores, puesto que ésta sólo existió en la imaginación. Esta Alemania fue únicamente un sueño de poeta" (*Die gesellschaftlichen Grundlagen der Goethezeit*, trad. al alemán en 1936, pp. 331 y s.).

escuchaba la Obertura de la Suite orquestal en Re mayor de Bach veía bajar una fila de gentes vestidas de gala por una escalera principesca. Una escena como la visita del viejo Bach a Potsdam, cuando recibió del rey el tema que empleó en la *Ofrenda musical*, no la podremos hallar ni siquiera en la vida de Goethe; a lo más podría recordárnosla su conversación con Napoleón, el conquistador de la nación. En Viena, Haydn inició como director de orquesta del Príncipe Esterhazy el periodo de auge de la música de sociedad para la aristocracia, que condujo a la perfección máxima de la música profana y que culminó con la aparición de Mozart en los conciertos de sociedad vienesa. Tampoco su genio renunció a la suerte que se brindaba a un virtuoso brillante, alegrar a las damas y los caballeros nobles con sinfonías, conciertos de piano, música de cámara y óperas, y a sentirse un hijo de ese mundo, hasta el momento en que hastiado emprendió el camino de visionario y se perdió de vista para sus contemporáneos. Ningún arte de reyes en época alguna ha vislumbrado siquiera la magnificencia de esta música. Su inspiración no provenía exclusivamente de los benefactores a quienes servía; sin embargo, en la medida en que era arte mundano, vivía y moría con ese mundo. Como vemos, tampoco faltó aquí la tragedia, pero fue la tragedia del cantor de todos los tiempos. Casi toda la música profana de Bach desapareció, como la de Haydn, junto con la aristocracia para la que fue escrita. Los seis conciertos de Brandenburgo se conservaron por casualidad. El príncipe alemán que los encargó nunca los mandó ejecutar y ni siquiera los remuneró y después de su muerte los manuscritos fueron malvendidos en una subasta.

2

La primera esperanza entusiasta de una era clásica en Alemania se despertó en 1740, cuando subió al trono Federico el Grande. La persona de este joven monarca muy culto y amante de las artes, saturado de ideas de ilustración de su ideal de soberanía, parecía garantizar la realización de los sueños más audaces. Su acceso al poder transformó de golpe el clima literario de Berlín y repercutió rápidamente en muchos círculos espirituales. Pero ¡cuán grande fue la desilusión, cuánta la distancia que mediaba entre el rey modelo que escribía en francés y la literatura alemana! Federico admiraba a los franceses, especialmente a Voltaire, quien vivía en Berlín como huésped suyo, con un sueldo anual de veinte mil libras, además de habitación, comida y carruaje gratuitos, llave de gentilhombre y condecoración honorífica. El rey no prestó oído a las solicitudes de Lessing, no tuvo la menor idea del regalo político que se le hacía con la *Minna von Barnhelm*, de la gloria que perdía con Winckelmann, del ardiente odio que le tenían Klopstock y Hamann. El poder prusiano instaurado por él excluía al espí-

ritu alemán. En vez de la unificación omnímoda entre el espíritu y el poder, surgió un nuevo conflicto entre ellos, que ensombreció toda la gran época de la poesía alemana que alboreaba en ese momento.

El primer alemán de la clase burguesa que personificó esta nueva dignidad de la poesía fue Klopstock. Anhelaba fervorosamente el canto heroico, y tuvo la suerte de obtener la protección de un príncipe que lo debía conducir a las cumbres de la fama mundana. Pero la corte que lo llamó no fue alemana, sino extranjera. Cuando publicó la noticia, Klopstock subrayó el hecho de que el rey de Dinamarca lo distinguiese a él, un alemán, de esta manera. En la residencia de aquel país, Klopstock recibió una pensión real con el título de Consejero de Legación y ahora pudo consagrarse a la vida sublime por la que había suspirado. Pero lo que a él y sus admiradores pareció el más dulce regalo de la suerte, fue en realidad la mayor desgracia de su vida. Pues entonces se vio obligado a realizar el dudoso plan gigantesco de su *Mesiada*, puesto que había sido invitado para eso. Si hubiese sido libre, quizá habría dejado su poema sagrado como un fragmento porque era una expresión prematura de lo que realmente quería. En el fondo, no quería escribir un "poema sagrado", sino un "poema heroico", como lo denota el título mismo del Mesías. Esta epopeya no fue concebida por un impulso religioso, sino patriótico. El primer propósito que el entusiasmo por Homero y Virgilio había despertado en el pupilo de Schulpforta había sido el de escribir una epopeya patriótica sobre Enrique "el Pajarero", el legendario héroe de su patria, la Baja Sajonia. En su discurso de despedida de aquella escuela, ensalzó, "inflamado por el noble anhelo de perfección", a los pocos grandes poetas "que llenaron con la inmortalidad de su nombre los tiempos que siguieron, y esos poetas son aquellos que cantaron poemas heroicos". Klopstock no era un hímnico inspirado, sino entusiasta. En él ardía la "sed de gloria", y le gustaba siempre llamarse "cantor" a sí mismo. La esclavitud de Alemania fue un factor decisivo para que abandonara el terreno heroico y se dejara empujar a la "vía sublime" de la epopeya sagrada.

Lo mismo puede decirse de su lírica. Como cantor de odas, consideraba que había nacido para ser el *poeta vates* mítico de los alemanes, pero también en este aspecto sufrió un desengaño. En su *Canto de guerra* de 1749 celebra a Federico el Grande al estilo de la poesía federiquiana que por aquellos tiempos comenzaba a ponerse en boga, pero en su indignación por la actitud afrancesada y librepensadora del rey lo transformó en un poema de alabanza a aquel antiguo héroe de su patria. Su oda *Der Lehrling der Griechen* ("El aprendiz de los griegos"), en la que canta su vocación debida a la "sonrisa consagradora" del genio, es un testimonio del odio implacable que sintió desde aquel entonces por el rey prusiano. En palabras que para aquellos tiempos tenían una mordacidad inaudita, el cantor vuelve la espalda, asqueado, al sanguinario vencedor de batallas:

Wenn das Schicksal ihn zu Königen zugesellt,
Umgetobt zu dem Waffenklang,
Sieht er, von richtendem Ernst schauernd, die Leichname
Starren und seelenlos ausgestreckt,
Segnet dem fliehenden Geist in die Gefilde nach,
Wo kein tötender Held mehr siegt.
Ihn lässt gütiges Lob oder Unsterblichkeit
Der, der Ehre vergeudet, kalt!

["Pues si el destino lo pone junto a reyes / habituados al ruido de las armas, / ve, estremeciéndose por el grave juicio, los cadáveres / tendidos, mudos y exánimes; / va, bendiciendo, tras el espíritu que huye, a los campos / en los que no hay héroes que triunfen matando. / ¡El no se inmuta por el elogio amable o la inmortalidad / de aquel que malgasta el honor!"]

El crimen de lesa majestad aún fue agravado por el hecho de que Klopstock transformó este himno, que encabeza sus Odas completas, en un himno dedicado al rey danés (Federico V) en el que glorifica a éste como antípoda de aquel conquistador. Sin embargo, al morir ese rey el poeta del *Mesías* también sufrió la antigua maldición del cantor, la caída repentina. Su verdadero mecenas, el Conde Bernstorff, fue desplazado de su puesto gubernamental, y Klopstock tuvo que emprender el regreso a su país, en el que ahora ya era un forastero. Fracasaron sus intentos de obtener acceso a las cortes alemanas, y el emperador alemán, el ilustrado José II lo desilusionó profundamente, pues de él esperaba, como tantos otros, un ordenamiento y un fomento imperial de la vida cultural de Alemania. Esbozó un plan para fundar en Viena una Academia imperial que él mismo dirigiría —pensaba encomendar la dirección del departamento de teatro a Lessing—, pero recibió de Viena una contestación que equivalía a una bofetada. Así, tuvo que contentarse con presentar su sueño de una cultura alemana dirigida por poetas en forma de libro. Fue así como escribió su *Deutsche Gelehrtenrepublik* ("República alemana de sabios"), cuyo abstruso romanticismo defraudó hondamente las esperanzas del público y que desde entonces fue objeto de risa por ser considerada un simple capricho, en vez de ver en ella su profunda tragedia. En ese libro, Klopstock ordena toda la vida espiritual alemana jerárquicamente, al estilo de los bardos, y pone en la cima la casta de los escritores, que concibe como una orden religiosa. Este "maestrocantorismo" disfrazado a la germana era, no obstante sus pretensiones, sólo una parodia involuntaria de la situación difícil que Klopstock quería salvar. Las experiencias que tuvo con Alemania y sus príncipes empujaron al poeta que envejecía a un radicalismo que le hizo perder por completo el suelo bajo sus pies. Durante algún tiempo se convirtió en partidario fanático de la subversión parisiense. Se disgustó con la patria de Lutero porque había dejado la acción liberadora en manos de los franceses, se jactó de que nunca había profanado la poesía con elogios palaciegos y dirigió a los príncipes

palabras de desprecio que nadie habría esperado de él. Evidentemente, provenían demasiado de su amargura personal para que hubiesen inspirado todavía una obra grandiosa, y muy pronto él mismo se retractó solemnemente. Se aferró a la ampulosidad teutónica de la poesía bárdica, que en el fondo sólo remató la desorientación de sus anhelos políticos. Su entusiasmo sagrado se extravió en la niebla de frases rimbombantes, cuya capciosidad fue comprendida al punto por el descreído y burlón Wieland:

«Embellecer con la magia de la poesía el espíritu guerrero y sanguinario y el frenesí patriótico de estos viejos bárbaros, y quererlos elevar a la calidad de virtud y heroísmo, significa emplear este noble arte en una forma que, por deslumbrante que sea, no es menos peligrosa que si se abusase de él para convertirlo en instrumento de la sensualidad y el vicio desenfrenado.»

También Wieland tuvo fe durante mucho tiempo en los príncipes alemanes. Cuando era muy joven, las grandes batallas de la guerra de los Siete Años despertaron en él la ambición de superar el *Mesías* con un poema heroico en honor de Federico el Grande. El héroe de su *Cyrus* es un retrato halagüeño e ideal del rey de Prusia. El delicado soñador ensayó el tono viril y acerado del pintor de batallas y tampoco escatimó adulaciones. Pero dejó trunca esta epopeya prusiana después de los cinco primeros cantos, cuando ningún príncipe alemán hizo ademán de pagar la continuación con una pensión para el poeta. Veinte años después, escribió en ocasión del estreno de su *Rosemunde* en Mannheim lo siguiente: "Todo lo que ahora está en Mannheim debería estar en Berlín, si se obedeciera a Dios y a la justicia —y ¡cuántas cosas mejores habríamos hecho todos si Federico hubiese querido ser Pericles para nosotros y para su nación! Pero así suceden las cosas. Esta gloria se reservó para otro, que en cambio no conquistará una Silesia con la espada ni una Prusia occidental con un plumazo." En los años en que Wieland, como secretario del ayuntamiento en Biberach, era a menudo el huésped del conde Stadion en Warthausen, pudo conocer también las luces y las sombras de la vida en el gran mundo. Esta vida lo libró de la estrechez burguesa, pero también provocó en él indignación por la petulancia de los aristócratas y condujo a un conflicto abierto. Ahora, Wieland ya sabía por lo menos cómo se asciende por una escalinata de mármol. Con el *Goldener Spiegel* se ofreció a la corte vienesa como educador político, pero no tuvo mejor suerte que Klopstock, Lessing y Mozart. Únicamente el pequeño Weimar le ofreció un puesto como preceptor de príncipes, y si aceptó la invitación fue con el propósito de utilizar este empleo como trampolín para un cargo más seductor. Sus actividades en la corte defraudaron a sus señores y terminaron con su temprana reclusión en su cuarto de trabajo, en el que se le toleró con liberalidad. Nunca llegó realmente a echar raíces en Weimar, y en su vejez tenía accesos de despecho y de cólera

por el mal trato, en los que llamó a la ciudad de Goethe una "Siberia germana" y se dedicó a hacer infructuosas diligencias para ver si conseguía su traslado.

Lessing, la personificación de la voluntad de libertad de la joven literatura, no estaba hecho para saborear su independencia como protegido de una duquesa o para tejer por medio de dedicatorias serviles una red de relaciones influyentes. Hubiera sido el único alemán capaz de representar el espíritu de su época en la forma en que lo pedía su momento histórico. Pero nunca llegó la coyuntura feliz que esperaba. Él, el viril luchador, se esforzó en vano por atraer la atención del rey de Prusia. La sombra de Federico el Grande se proyecta sobre el fondo de su vida con la misma fatalidad que en la comedia en que inmortalizó sus experiencias de la guerra de los Siete Años. En aquel entonces, en los alegres años de Breslau, se acercó a los círculos en que vivía su admirado personaje, y el fruto fue la más bella de sus obras. Con una docena de piezas como *Minna von Barnhelm*, Lessing hubiera sido el Molière alemán que quiso ser. Pero esta esperanza murió en el fracaso del "Teatro nacional alemán" de Hamburgo. Cuando Federico entró en Sajonia, honró al afrancesado Gottsched y desdeñó a Lessing; despreciaba a los autores alemanes aunque éstos no se cansaban de tocar el arpa en su honor, y no fue capaz de comprender la diferencia entre un Ramler y un Goethe. En los mismos años en que su amistad con Voltaire en las cumbres de la humanidad tomó su variado curso, Lessing se fue a Hamburgo, a Wolfenbüttel, al lastimoso destino que estos nombres señalan en su vida. ¿Qué cosa buena podía esperarse si la *Minna*, abrazo espiritual entre Prusia y Sajonia, ni siquiera podía representarse? La respuesta la tenemos en el ensayo real *De la littérature allemande*, que aconsejaba a los poetas, en la época en que Goethe ya vivía en Weimar, respetar las apolilladas doctrinas de la era de Gottsched. Nunca se debería citar el *Weimarer Musenhof* sin pensar en el castillo de Wolfenbüttel, en el que Lessing pasó tristemente sus mejores años. Vivía solo, como bibliotecario mal pagado, en el tercer piso, sobre los enormes salones cuyo silencio le hacía vislumbrar el destino desgraciado de Alemania. El príncipe heredero estaba ausente casi siempre, y Lessing no participaba en las raras ocasiones festivas. En el letargo de este castillo de Bella Durmiente, sumido en el dolor por Alemania, escribió sus últimos dramas después de prohibírsele continuar su lucha contra los teólogos. La *Emilia Galotti* condensa las voces fantasmales del castillo ducal en una tragedia, el *Nathan* pone a discusión el antisemitismo como nunca lo volvió a hacer otra obra poética. Su autor murió a los 52 años, víctima de su incomparable e inútil entereza, tan pobre que su sepelio se hizo a costas del estado. Por orden del senado, los periódicos no pudieron publicar ninguna noticia sobre el funeral que el Teatro de Hamburgo quiso celebrar en su honor.

Aun tuvo que sufrir con mayor rigor esta falta de sensibilidad espiritual el suabo Schiller. Desde un principio se vio envuelto en polémicas. Ante este poeta se erguía enemistosamente la autoridad de los principados alemanes en la persona de su Duque, educado en la corte de Prusia. Tenía que inclinarse ante ella, y bajo el látigo de este soberano se convirtió en un poeta revolucionario de la libertad. Huyó de Württemberg para escapar al destino de Schubart, prisionero en el Hohenasperg, y llamó a esta fuga "de-suabización". Durante varios meses tuvo que esconderse como un animal acosado para escapar a los esbirros. "Los *Bandidos* me costaron familia y patria." Nunca olvidó los momentos en que, siendo un fugitivo, miraba pasar la gente desde el Puente del Meno en Francfort; su esposa escribió más tarde: "Quisiera poder erigirle en aquel lugar un monumento." En Stuttgart, la representación de *Kabale und Liebe* ("Intriga y amor") fue prohibida después del estreno por maquinaciones de la nobleza. En Mannheim se rechazaron las obras teatrales de Schiller para no comprometerse políticamente. El poeta supo lo que decía cuando escribió en el *Don Carlos:* "Los más bellos sueños de libertad se sueñan en las mazmorras."

En *Los Bandidos,* al entrar en escena una horda de incendiarios como vengadores de la dignidad humana herida, el pronunciamiento revolucionario apunta hacia objetivos mucho más altos que la situación política. Se desenvuelve entre el cielo y el infierno, entre el Bien y el Mal absolutos. En esta profesión de fe sectaria se despierta en forma sorprendente —que aún no ha sido explicada del todo— la herejía de los visionarios políticos que siempre han pululado en Alemania. Encaja en la tradición de las promesas mesiánicas y sólo con esta relación puede apreciarse en su justo valor. El noble Karl Moor lucha por el reino de Dios sobre la tierra desde que, leyendo a Plutarco, se apoderó de él el anhelo de grandeza y el asco ante el "siglo de la tinta". Se siente llamado a fungir como mantenedor de la violada justicia divina sobre la tierra, que quiere restaurar como ángel vengador por medio de la violencia. Pero mancha su sueño y se propasa en los medios que emplea, como siempre sucede con los profetas de la guerra santa.

En la escena junto al Danubio, contemplando la victoriosa puesta del sol, se da cuenta de su profunda caída y reconoce que ha sido arrojado, solo, fuera de la paz de la Creación. Ahora se descarga sobre él el juicio divino que su hermano satánico había vivido por anticipado durante su pesadilla. Este engendro de las tinieblas se hunde en el infierno, y el reformador manchado por la culpa se entrega a la justicia humana para no perder la gracia divina. Si Schiller hubiera continuado en línea recta a partir de *Los bandidos,* de él hubiera surgido un Dante alemán, un visionario quiliasta que habría de juzgar al mundo entero.

Sin embargo, su carrera tomó otro rumbo. Pasó de lo profético a lo sacerdotal, del Más Allá a este mundo. Desde el *Don Carlos*, se apartó conscientemente de lo "pequeño y bárbaro" del presente y luchó por la idea de una nobleza espiritual, que el Marqués de Posa expresa por primera vez ante Felipe II: "Establezca Su Majestad nuevamente la perdida nobleza de la humanidad." En el fondo, también Posa aún está cerca de la visión mesiánica; se imagina, como Dante, una humanidad libre y feliz bajo un soberano omnipotente. Pero ve con claridad lo utópico de este sueño. "El siglo no está maduro para mi ideal"; en una palabra, nunca se realizará más que en algunos elegidos que se sacrificarán por él. Los héroes posteriores de Schiller ya no dirigen esta exigencia a ningún rey, sino únicamente a sí mismos. En una carta al príncipe danés de Augustenburg, escrita el 13 de Julio de 1793, Schiller explica su abandono de la política con su desengaño por el curso que tomó la Revolución, parecido al levantamiento de Karl Moor. Asegura que si realmente hubiera entronizado la justicia e instaurado la libertad, "me hubiera despedido para siempre de las musas y hubiera dedicado toda mi actividad a la más grandiosa obra de arte, la monarquía de la razón. Pero este hecho es precisamente lo que pongo en duda. En efecto, estoy tan lejos de creer en el comienzo de una regeneración política, que los acontecimientos actuales más bien me quitan la esperanza de ello para los siglos venideros". El visionario que traía dentro no podía reconocer en un suceso político la realización de su ideal; se retrajo definitivamente a la contemplación interior de la perfección, a su exigencia de una nobleza espiritual, descrita en su ensayo *Über das Erhabene* ("Sobre lo sublime"), y comenzó a construir el "Estado estético" en el que se desenvuelven todos sus dramas. Con esto se decide al mismo tiempo por el concepto trágico de la historia universal.

En el umbral de esta conversión "clásica" encontramos el poema de programa *Die Künstler* ("Los artistas"), que celebra a los poetas como los creadores de la cultura y los guías de la humanidad en el camino que lleva de la barbarie a la libertad. Los grandes cantos en que el Schiller maduro describe la misión del arte ya no señalan ninguna responsabilidad estatal del poeta. Casandra se ha retirado a un rincón, ridiculizada y hosca; en los *Sänger der Vorwelt* ("Cantores del mundo antiguo") se lamenta la ausencia de una comunidad dispuesta a escuchar al cantor:

> *Ach, noch leben die Sänger, nur fehlen die Taten, die Lyra*
> *Freudig zu wecken, es fehlt, ach! ein empfangendes Ohr.*

[¡Ay! Aún vive el cantor, sólo faltan hazañas que despierten / la lira en un canto gozoso, sólo falta un oído que escuche.]

Desde el instante en que Schiller había contado la oda fúnebre sobre el mito antiguo en *Die Götter Griechenlands* ("Los dioses de Grecia"), sólo em-

plegaba sus imágenes, por grandes que fuesen sus palabras de invocación, exclusivamente como símbolos de la actividad del poeta en una era desprovista de dioses. Quería actuar como espíritu profético y obtener él mismo poder espiritual; necesitaba realidad para poder repetir en el presente lo que había existido efectivamente en la Antigüedad. Sin embargo, también tuvo que crearse antes poéticamente esta aliada. El escenario de sus dramas fue a partir del *Don Carlos* la historia universal, en la que descubrió el mito de la era sin dioses. "La historia universal es el Juicio Universal", —esta es su formulación de la tesis de Napoleón, de que la política es el destino—. Como reino de la decisión moral entre el pecado y el castigo, la historia universal le ofrecía todo lo que no pudo hallar en el presente. Talló sus figuras y sus episodios hasta convertirlos en parábolas de un acontecer intemporal. Su concepto de libertad y de nobleza obtuvo en este aire un temple tan acerado, que excluyó todo objetivo nacional del arte. Schiller, el más grande activista político de la literatura alemana ni siquiera dio valor a los temas nacionales. "Se creyó durante mucho tiempo que se le hacía un servicio a la poesía de nuestra patria aconsejando a los poetas que elaborasen temas nacionales... Sólo un gusto vandálico necesita el aliciente de un interés privado para sentirse atraído por la belleza, y sólo el chapucero toma prestado de su material la fuerza que en vano trata de poner desesperadamente en la forma. La poesía no debe tomar su camino a través de la región fría de la memoria, nunca debe convertir la erudición en su intérprete ni tampoco los intereses privados en su intercesor. Debe llegar al corazón, puesto que brota del corazón, y no debe dirigirse al ciudadano en el hombre, sino al hombre en el ciudadano."

Cuando Goethe publicó su correspondencia con Schiller, y dedicó este monumento a una sublime comunión espiritual en medio de una época miserable, al rey Luis I de Baviera, no pudo dejar de meditar sobre lo que hubiera sido de su amigo muerto si hubiese vivido en Baviera. Señaló expresamente que ése era el significado que tenía su dedicatoria. "Por el favor de su Majestad, su existencia habría sido indudablemente más fácil, no habría tenido preocupaciones domésticas, su medio se habría ensanchado, y él mismo probablemente se habría trasportado a un clima más benéfico; sus obras se habrían escrito con más ánimo y mayor rapidez, para placer continuo de su noble protector y para edificación imperecedera del mundo." Poco antes, el rey había visitado la casa de Schiller en Weimar, había deplorado su estrechez y manifestado: "Si yo hubiese tenido ya en aquel tiempo mano libre, habría puesto a su disposición la Villa di Malta en Roma, y allí, en frente del Capitolio, él habría escrito para mí la historia de la caída de Roma."

Ése habría sido el destino de Klopstock. Pero Schiller se templó en su miseria y cumplió con su destino. Este escritor dramático de la historia universal nunca escribió un solo drama patriótico sobre el pasado alemán. En

él, el vidente histórico, el predicador de una verdad eterna se interpuso en el camino del político y el alemán y le impidió crear el ciclo de dramas nacionales que habría podido hacer como ningún otro. Nunca se ocupó en este objetivo. Su corazón no respondía al aspecto alemán de la historia, para él no era esencial. Aun el *Wallenstein* no es una obra poética nacional, y el *Guillermo Tell* hasta glorifica la independización de los suizos respecto del imperio. Escribió esta obra muy poco después que la Convención francesa se había tornado sangrientamente arrolladora, y con ella entonó un canto a la justicia que sobrevive a toda la arbitrariedad de los detentadores del poder. Por eso todos los pueblos de la tierra pueden ver en ella una representación de su propia lucha por la libertad. Como Goethe, Schiller no creía en una grandeza política de los alemanes, los creía capaces de elevarse como él sobre el pensamiento nacionalista. Sus sentencias políticas contienen esta confesión, como, por ejemplo, el Xenion intitulado *Deutscher Nationalcharakter* ("Carácter nacional de los alemanes") que expresa todo aquello que después de su muerte fue refutado aparentemente:

Zur Nation euch zu bilden, ihr hoffet es, Deutsche, vergebens;
Bildet, ihr könnt es, dafür freier zu Menschen euch aus.

[Alemanes, en vano esperáis llegar a formar un Estado; / Convertíos, en cambio, en hombres con más libertad.]

3

Después de la Guerra de los Siete Años, quedó una joven generación de poetas que seguía buscando un gran contenido para sus esperanzas de un Estado. Necesitaban un mito para poder crear el sublime arte profano por ellos anhelado. Klopstock no sólo se estrelló en el afrancesamiento de Federico el Grande, sino también en la falta de un mundo de héroes y dioses en el cual pudiese creer, como nos lo demuestra su oscilación entre las mitologías cristiana, griega y nórdica. Ahora se comenzó a prestar oído a las voces que parecían contestar este gran llamado a la época. Los maestros de esta juventud volvieron sus ojos a los salmos y los profetas, a Homero y Shakespeare, a los cuentos y canciones populares de épocas pasadas. Con el recuerdo de los antiguos magos y videntes también se alzó la sombra del cantor mítico, que llegó a lo más profundo del espíritu burgués que se hallaba a sí mismo.

La figura antigua que lo cautivó con más pasión fue la del bardo Ossian, y así surgió el entusiasmo por los cantos paganos germánicos. Las condiciones que acompañaron este descubrimiento —una de las más grandes supercherías de la historia moderna de la literatura— alumbraron como un relámpago lo que se estaba tramando. No han quedado huellas claras de los bardos celtas de la Antigüedad. Poco se sabe de ellos, excepto que for-

maban junto con los druidas la casta superior, más alta aún que la de la nobleza, y que constituían una orden de rigurosa jerarquía. Vivían en las cortes de los príncipes y celebraban torneos en que cantaban al acompañamiento de su arpa cantos heroicos e himnos religiosos. Pero manejaban su arte como una ciencia esotérica y supieron mantenerlo dentro de un misterio. La poesía bárdica que nos ha llegado en forma escrita proviene apenas de la alta Edad Media y es un producto de un tardío intento de renovación.

Estos textos menos antiguos llevan un sello literario inconfundible, tanto en Irlanda como en Inglaterra. En esta época, los cantores celtas estaban al servicio de los señores feudales normandos, quienes los equipaban con un arpa, o un brazalete de oro, y cantaban las virtudes y las hazañas de estos príncipes. Su arte fue por ello epígono, un artificio que pronto cayó en rápida decadencia. El escocés Macpherson falsificó por partida doble estos restos, convirtiendo por un lado al irlandés Ossian en el vocero del patriotismo escocés y, por el otro, en el heraldo del sentimentalismo moderno. En sus poemas, el cantor ciego llora, en el páramo iluminado por la luna o azotado por la tempestad, llora la ausencia de los espíritus de la antigüedad heroica. El paisaje gris con la blanca espuma del mar, las empinadas rocas y las montañas nebulosas, en el que sólo hay oscuridad y crepúsculo, entusiasmaba como una revelación gracias a su vaguedad. El público se sintió rozado por el soplo de la eternidad y admiró este canto como el lenguaje de un Homero nórdico, de igual alcurnia que el griego. El fervor con que la juventud escuchaba las imágenes y los ritmos monótonos de Macpherson podía compararse a la admiración de un niño que oye el ruido del mar en el eco que los latidos de su propia sangre producen en la concha de un caracol. El duelo interminable que fluye de las cuerdas de la lira de Ossian es el *Weltschmerz* del Rococó, una música de arpa eólica aumentada a lo gigantesco. La época no se cansó de repetir esta letanía lacrimosa y pretenciosa que desvirtuaba toda la literatura sencillamente racional. Toda Europa se dejó entusiasmar por el piadoso fraude porque los tiempos anhelaban nuevamente lo grandioso. Es evidente el tono bárdico de aquel *pathos* rapsódico con que comienzan los *Songs of Experience* de Blake:

Hear the voice of the bard!
Who present, past and future sees;
Whose ears have heard
The Holy Word
That walk'd among the ancient trees...

El *Gedicht eines Skalden* ("Poema de un escaldo") de Gerstenberg fue el primero que adoptó este tono en Alemania. Describe el despertar de su sueño milenario de uno de estos rapsodas antiguos y lo hace narrar los gran-

des acontecimientos de su vida. Por falsas que fueran sus frases, aquí sí hablaban los dioses nórdicos, las nornas y walkirias, las arpas y los robles. Se oía en esta poesía la revelación de la poesía pristina, la voz cantora de la madre naturaleza cuya melodía obedece a otras leyes que las de la poesía moderna. Este canto se escuchó en Alemania con más arrebato que en ningún otro país. Invocando este milagro, Herder proclamó en su *Briefwechsel über Ossian und die Lieder alter Völker* ("Correspondencia sobre Ossian y las canciones de pueblos antiguos") su nuevo concepto de la esencia del canto que brota de las profundidades de la naturaleza y del alma humana. Su voz interior le decía que estas canciones eran auténticas, que ante ellas se anulaba toda la lírica artística galante del clasicismo. Su colección de canciones populares aportaba con ejemplos tomados de todos los pueblos la prueba de que el manantial eterno de la poesía fluía en el canto ingenuo del pueblo y de los niños. Con su embeleso por las "Canciones de los salvajes", con sus traducciones al alemán de fragmentos del *Edda* y de Ossian, entonó la "oscura y monótona melodía mágica del Norte" en la que los contemporáneos de Goethe oyeron la promesa de un nuevo rapsodismo alemán. Esta melodía se convirtió en la sensación europea gracias al *Werther*. Los cantos de Ossian eran la lectura favorita de Napoleón y aún henchían el alma de Schubert y Byron mucho después de haber demostrado la crítica su inautenticidad. Esta "fuerza del canto" conmovió también a Goethe, Schiller y Hölderlin. Los "cantores de la Antigüedad" fueron sus maestros cuando emprendieron la creación de una poesía alemana.

Pero junto con la melodía mágica del Norte se elevó también el mito griego, muy diferente, que Winckelmann sacó a la luz del yermo de la erudición clasicista. Desde sus *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke* ("Pensamientos sobre la imitación de obras griegas") y más aún desde su *Geschichte der Kunst des Altertums* ("Historia del arte de la Antigüedad"), el mundo helénico comenzó a difundir una luz ante la cual palidecieron tanto las imágenes germánicas como las cristianas. El hijo de zapatero de Stendal sentía una pasión devoradora por las obras de arte de la Antigüedad y gracias a ellas se transformó en un hombre distinto. Su pluma hizo a un lado las baratijas anticuarias de los conocedores y abrió el camino hacia los originales griegos. Los contempló en su relación con la naturaleza meridional, en su desnudez divina, ante el horizonte del mar. "La primera mirada a las estatuas hermosas es como la primera mirada al mar abierto, en el que nuestra vista se pierde y se paraliza." Éste era el estremecimiento ante la belleza mítica. Este musageta platónico enseñó a ver lo bello como una eterna revelación, y él mismo se convirtió a causa de ello en italiano, en un ardiente epicúreo, en uno de los grandes dichosos. Como *cicerone* de los visitantes aristócratas de Roma se acostumbró al estilo de vida elegante, como mentor selecto de jóvenes viajeros aristócratas logró trasmitir a lo

mejor de la nueva generación su entusiasmo por la belleza y su desprecio por los sabelotodos académicos. En su prosa maestra también brilló por primera vez algo del resplandor apolínico. "No aprecio en el arte la *athaumastia*, el no sorprenderse, porque la ecuanimidad es nociva en este caso", escribió en una ocasión. Sus conceptos de la Antigüedad mediterránea se convirtieron en el patrimonio espiritual más valioso del clasicismo alemán. Sólo era una ciencia aparentemente; en realidad era una religión, el equivalente meridional del entusiasmo por Ossian. Nada significa el hecho de que la arqueología moderna haya descubierto lo infundado de sus conceptos del arte griego. Esto sólo prueba que aquí entraba en juego algo más que el saber erudito: un mito, una visión del paraíso terrenal que renovaba la leyenda de Hesíodo acerca de la Edad de Oro. Tampoco la horrible muerte de este maestro de la belleza por la mano de un asesino vulgar arroja ninguna sombra sobre su figura, sino que la completa, pues por esta muerte obtiene la silueta trágica pura que, aparte de él, sólo posee Schiller entre todas las figuras del clasicismo alemán. El mismo hecho de que fuera derramada su sangre en Trieste, en la línea fronteriza entre sus dos patrias, cuando regresaba del Norte que había visitado una vez más llevado por una nostalgia secreta, enuncia simbólicamente el destino de este espíritu aristócrata.

Ahora, la elección entre "monte" y "floresta", entre mito nórdico y mediterráneo ya no era un conflicto personal, como lo había sido para Klopstock, sino una cuestión decisiva para toda la poesía alemana. El hecho de que fuera un problema denota un conflicto interior del clasicismo alemán que no era menos grave que su debilidad política. No sólo su ideal cantor, sino también su religión habían sido extraídos de la Antigüedad muerta, y la cuestión era hasta qué punto semejante fe podía sustentar una gran poesía nacional. Los espíritus contemporáneos de Goethe tuvieron que enfrentarse a esta pregunta. Herder, quien también era un brillante predicador de la poesía del mito y las musas bajo el hábito eclesiástico, sintió con especial amargura la incertidumbre del nuevo rapsodismo, pues en él se agudizaba el conflicto por estarle vedada la realización poética del ideal. Desde el instante en que Schiller tomó su lugar al lado de Goethe, se multiplicaron sus objeciones contra el concepto clásico del arte, e hizo todo lo que pudo por abatir el nuevo movimiento pagano. De allí en adelante, sus cartas estuvieron repletas de odio contra Goethe, cuyo *Tasso* la pareció un monumento a la autodeificación patológica que rechazaba con vigor creciente como la personificación de la irresponsabilidad del hombre estético. No rebosaba menos de odio contra Schiller, a cuya fe heroica en el hombre oponía su propia convicción de la abyecta decadencia de su época, y de feroz animosidad contra Kant, en quien veía al pensador sin realidad, el seductor de los alemanes a una nueva e impía escolástica. Era su fe religiosa lo que se sublevaba en él contra la religión del arte de los maestros; sin embargo, él mismo

ya se había alejado demasiado del cristianismo para poder salir victorioso de esta contienda.

La palabra clave de la religión liberal de Herder es "humanidad" (*Humanität*). Estaba convencido de que contenía todo lo que constituye la felicidad de los hombres y la grandeza de los poetas. "Un sentimiento de la naturaleza humana en su fuerza y su debilidad, su deficiencia y su perfección, que no carece de actividad ni de reflexión. Lo que es característico de nuestra generación, todo su posible desarrollo y perfeccionamiento, he aquí el objetivo del nombre humano, al que aspira y por el cual actúa. Como nuestra generación debe convertirse por fuerza propia en aquello que puede y debe ser, ninguno de los que pertenecen a ella debe permanecer ocioso. Tiene que participar en la dicha y desdicha general y sacrificar de buena gana su dosis de razón, su actividad propia, al genio de su generación." Por más política que suene esta famosa definición, no tenía intención política. Herder rechazaba todo orden que no hubiese crecido en forma natural sino que fuese producto de una elaboración consciente, negaba expresamente la autoridad del estado totalitario. Esta convicción lo puso en graves apuros desde que estalló la Revolución francesa. Le obligó a confrontar su concepto básico y su doctrina humanista de la poesía con el presente turbulento, y su vieja exigencia de resucitar al cantor antiguo resultó no ser más que una bella fantasía. En las *Briefe zur Beförderung der Humanität* ("Cartas para fomentar la humanidad") se pregunta por qué la literatura alemana participa tan poco en las "cosas públicas". "A menudo me inquietan en mi soledad las sombras de aquellos poderosos poetas y sabios. Isaías, Píndaro, Alceo y Esquilo se yerguen ante mí como hombres armados y me preguntan: ¿Qué habríamos pensado, dicho y hecho nosotros en vuestro tiempo? La noble sombra de Lutero se une a ellos, y cuando se desvanece la aparición sólo veo a mi alrededor un desierto." Opina, como el viejo Goethe resignado, que "en muchos respectos no desearíamos estos tiempos, y nos contentaríamos en cambio con nuestro retraimiento poético". Pero esta afirmación no tiene un sentido trágico, como lo tuvo para Goethe; como detractor declarado del Estado, Herder no da mucha importancia a la falta de unidad política en Alemania. "No es importante para nuestra causa el que nos falte una capital." En vez de una corte resplandeciente, desea a los espíritus bienhechores de Alemania que obran en la oscuridad "un altar de sincera fidelidad ante el cual se recojan con su espíritu y su corazón. Sólo puede existir en el espíritu, es decir, en escritos; y ¡si siquiera existiese semejante escrito! Con él se inflamarían las almas y se fortalecerían los corazones". Qué débil suena esta esperanza, y qué falta de grandeza en la imagen de la poesía puramente humana que Herder promete a los alemanes: "La simiente de la humanidad que comienza a germinar en Europa no desea tempestades, sino una suave y refrescante lluvia. Las musas viven pacíficamente en sus mon-

tañas sagradas, y cuando bajan al campo de batalla, cuando entran a las salas de consejo de los poderosos, traen consigo la paz. Para ellas es más dulce alabar una acción noble y digna que descargar todas las maldiciones de Alceo o de Arquíloco sobre la inhumanidad inexorable." Aquí se ve el límite del genio de Herder: la incomprensión de las necesidades elementales de la vida política. Las negó, en vez de elevarlas a lo poético como hicieron Lessing y Schiller. En este límite encallaba toda su filosofía de la historia, y en él también se produjo su violento choque con Kant, del que ya no pudo restablecerse el soñador genial, herido en lo más hondo de su alma.

4

También Goethe fue seducido por el ideal del cantor y nunca pudo olvidarlo. También tenemos que verlo bajo esta luz, que nos lo muestra en su tercer aspecto, el más verdadero.

La creatividad mágica del joven Goethe lo arrojó en brazos del mundo gigantesco de Ossian y de Shakespeare y de la aurora de la Edad Media. Al mismo tiempo, lo conmovía el apostolado cristiano de Hamann y Lavater, que le inspiró los fragmentos del *Judío errante* y de *Mahoma*, pero también el arte cantor griego, la épica homérica y la hímnica pindárica. En *Poesía y verdad* cuenta detalladamente cómo amó en aquellos tiempos el mundo de dioses y héroes germánicos, y cómo más tarde les volvió la espalda como poeta; su nebulosidad amorfa que no permitía ningún concepto sensible, sino sólo la embriaguez en el fluir sonoro de las palabras, lo alejó de esta tendencia y lo llevó a convertirse en discípulo de los griegos. El viejo Goethe aún consideraba los poemas narrativos como la forma primitiva de la poesía, el primer germen poético. El reino de baladas de su juventud, que aún se transparenta en el primer *Fausto*, surgió de su embeleso por el sonido natural de los cantos antiguos, que él poseía como pocos. Estuvo indeciso durante mucho tiempo, sin saber qué rumbo tomar. Ya en aquel entonces vivía simultáneamente en muchos mundos.

El *Götz von Berlichingen*, con el cual inició la carrera de un Shakespeare alemán, fue su único drama nacional a pesar del brillante éxito. Era natural que así sucediera. Götz sólo es en apariencia un libertador político, obra por su propia mano contra los príncipes y caballeros corrompidos que arruinan la nación, y defiende a su emperador que ni siquiera se digna prestarle atención. Está completamente solo, su concepto de libertad significa en el fondo la anarquía y lo conduce al bando de los campesinos insurrectos. La opinión política de este guerrero es el eslabón débil de la obra, y Goethe trató en vano de reforzarlo. La tragedia en torno de Götz queda eclipsada por la tragedia de Weislingen, en la cual Goethe dibuja en la obra su vivencia personal. El *Götz* es una tragedia mitad política, mitad erótica. Esta

proporción cambió rápidamente en las obras siguientes, a expensas del aspecto político. Napoleón reprochó al *Werther* la molesta irrupción del tema de crítica social —objeción notable, puesto que ese tema ya ha sido reducido en esta obra a un mero episodio. En el *Egmont*, se deja a un lado la política en una forma tan audaz que aún no ha dado fin la discusión acerca del significado de este drama. El viejo Goethe declara en *Poesía y verdad* que esa pieza es la descripción de lo demoniaco, pero con ello le supone un concepto que aún no poseía en su juventud, cuando llevaba una vida demoniaca. No cabe duda que el *Egmont* debió ser pensado originalmente como el paralelo holandés del drama alemán de libertad, que su final operístico debía ser la fiel apoteosis de la libertad republicana. Sin embargo, ya desde el comienzo aumentaron las dudas del autor de tal manera, que la obra rebasó la intención original y se convirtió en una glorificación del genio contra los políticos. El genio obedece al destino, que está por encima de cualquier poder humano: este motivo impregna todas las escenas del drama. Los crueles hombres de acción crean un orden que sólo convence a los ofuscados; hasta el cefiudo y calculador Duque de Alba se encuentra en el momento decisivo en que no hay elección posible y reconoce lo fortuito de sus actos: "Introduces la mano en el destino oscuro como en una urna de suertes; la que tomas aún está enrollada, no sabes si es buena o mala." El presentimiento de la fatalidad imposibilita a Goethe tomar partido en la lucha por la libertad y a Egmont decidirse en su irresponsabilidad. Egmont se deja llevar por su popularidad como un sonámbulo, del mismo modo que Goethe como poeta; en la escena más grandiosa, con el Duque de Orange, el soñador expresa claramente que prefiere su inactividad fatal a la astucia política y firma con ello su ruina. El *Egmont* es la primera tragedia moderna del destino, es un drama contra la política, es el preludio al *Torquato Tasso*.

En los mismos años en que el estallido de la voluntad republicana de libertad estremecía al mundo, Goethe, el patricio de Francfort, se convirtió en ministro del *ancien régime*. Traicionó el clamor de libertad de su Götz agonizante y cambió, frente a la oposición de su padre, el bufete de abogado por el puesto de un protegido del Gran Duque. En Weimar entró en el círculo de la pompa aristocrática, de la poesía encumbrada y encadenada por el príncipe. Se acercó a la sociedad de los nobles y se educó según el modelo del poeta cortesano, que en otros tiempos había sido el centro de atracción de las reuniones aristócratas. Se abrió ante él la carrera del estadista, que lo atraía irresistiblemente y ya casi lo había devorado cuando comenzó a mirar lo que le rodeaba con más libertad. No concibió su servicio palaciego como una sinecura, como lo concibiera Klopstock, sino que le gustaba verse "enredado en todas las intrigas cortesanas y políticas", y en su afán de actividad tomó sobre sus hombros tantos cargos y preocupaciones, que asfixió su trabajo creativo. Esta aceptación abnegada del trabajo práctico, el

trabajoso aprendizaje de los conocimientos necesarios le pareció la única posible curación radical de la "locura" de su existencia anterior. No era ningún orgulloso rapsodismo, sino únicamente la tumba del futuro que había visto ante sí. Durante largos años fue matando su naturaleza innata y se agotó bajo el peso de sus obligaciones hasta que pensó que era suficiente. "Todo ello era como mover eternamente una roca que siempre había que levantar de nuevo", relataba en su vejez. "Si me hubiera abstenido en mayor medida del ajetreo público y social, si hubiera podido vivir en la soledad, habría sido más feliz y hubiera podido hacer más como poeta." Cuando se debilitó el primer empuje, comenzó a resentir gravemente su carga y llevó conscientemente una vida doble. Vio que también en el ambiente cortesano se despega la poesía de la realidad, y trató de separarlas como mejor podía. "No veo a casi nadie, escribía en 1782, fuera de quien tiene que hablarme de asuntos públicos; he separado completamente (en lo exterior, por supuesto) mi vida política y social de mi vida moral y poética, y es la mejor solución para mí... Así como nunca se me ocurrió en la casa de mi padre juntar las apariciones fantasmales con la práctica jurídica, así también ahora separo al Consejero privado de mi otro yo, sin el cual muy bien podría existir un Consejero privado. Sólo en lo más íntimo de mis planes, mis resoluciones y mis empresas permanezco secretamente fiel a mí mismo, y de esta manera vuelvo a unir con oculto nudo mi vida social, política, moral y poética. *Sapienti sat.*"

En esta situación escribió "la misión teatral de Wilhelm Meister", la renuncia a la vida burguesa. Wilhelm tiene ante sí al espíritu de la burguesía en su cuñado Werner, quien alaba la contabilidad por partida doble como una de las más bellas invenciones del hombre y afirma que el comerciante es el heredero legítimo de los conquistadores de antaño, que su imaginación es más audaz que la del poeta y que su ganancia es oro verdadero y no imaginario. Wilhelm desprecia este utilitarismo ahorrativo y le enfrenta su fe en el genio. "Observa cómo los hombres corren tras la dicha y el placer; sus deseos, sus esfuerzos, su dinero y su tiempo vuelan infatigablemente, y ¿en pos de qué? De aquello que el poeta obtuvo de la naturaleza, en pos del goce de este mundo, del sentirse en consonancia consigo mismo en otros, hacia una convivencia armónica con muchas cosas a menudo incompatibles... Innata en el fondo de su corazón crece la flor más bella de la sabiduría, y cuando los otros sueñan despiertos y fantasías desmesuradas los atemorizan hasta enloquecerlos, él vive el sueño de la vida como un ser despierto, y las cosas más extrañas que suceden son para él al mismo tiempo pasado y futuro. En esta forma, el poeta es a la vez maestro y adivino, amigo de los dioses y de los hombres. ¡Cómo! ¿Quieres que se manche con un oficio vil, él, que está hecho como un pájaro para volar por el aire, anidar en las alturas y tomar su alimento de los brotes y las frutas, pasando con facilidad de una rama a otra? ¿Quieres que al mismo tiempo arrastre el arado como un buey,

viva rastreando como un perro o llegue hasta a cuidar una granja, ladrando encadenado?"

Wilhelm no clama por el mundo aristócrata, sino por la naturaleza. Goethe aún no estaba dispuesto a presentar el mundo noble como la meta de sus aventuras, sino que abandonó el manuscrito. El "peregrino" aún vivía en él con demasiada fuerza, y a través de la distancia de la privación se le convirtió en figura poética. Los personajes más hermosos de la novela, Mignon y el arpista, encarnan el misterio del canto mítico, que Herder había proclamado con su invocación a Homero, Ossian y las canciones populares. Wilhelm fantasea acerca de la vida libre y natural que llevaban los rapsodas de antaño. "Se les escuchaba en las cortes de reyes, en los banquetes de los ricos, ante las puertas de los enamorados, cerrándose el oído y el alma para todo lo demás, como cuando se detiene uno, feliz y embelesado, cuando brota de entre los arbustos la voz conmovedora del ruiseñor. El héroe escuchaba fervorosamente su canto y el conquistador del mundo rendía pleitesía al poeta porque sentía que sin éste su existencia grandiosa sólo pasaría como un gran huracán; el enamorado deseaba para sí un anhelo y un placer tan múltiple y tan armónico como los que describía el inspirado labio; y hasta el rico no podía ver con sus propios ojos sus bienes y sus ídolos con tanto esplendor como el que derramaba sobre ellos el espíritu que siente y exalta todos los valores. En efecto, ¿quién sino el poeta dio forma a los dioses, nos elevó hacia ellos, los bajo hacia nosotros?" El pájaro que canta es el símbolo predilecto del joven Goethe cuando quiere presentar la poesía que se glorifica y se bendice a sí misma, que no reconoce sobre ella más que a la naturaleza. El arpista también invoca esta poesía cuando entona la balada del *Cantor* ("Der Sänger"), que rechaza sonriente la cadenilla de oro que le tiende el rey, diciendo:

Ich singe, wie der Vogel singt,
Der in den Zweigen wohnet;
Das Lied, das aus der Kehle dringt,
Ist Lohn, der reichlich lohnet.
Doch darf ich bitten, bitt ich eins,
Lass mir den besten Becher Weins
In purem Golde reichen.

[Canto como canta el pájaro / que vive en el follaje; / la canción que sale de la garganta / es recompensa suficiente. / Pero quisiera, si puedo pedir algo, / que me sirvan del mejor vino / en una copa de oro puro.]

Sin embargo, también existen ruiseñores que cantan en jaula de oro.[4] Eso fue lo que Goethe supo entonces, ése fue el dolor que lo atormentó en Wei-

[4] La famosa comparación con el ruiseñor que hace Konrad von Würzburg en el Prólogo a su *Trojanerkrieg* ("Guerra de Troya") tiene ese sentido. Expresa el orgullo del epígono por su pertenencia a la sociedad aristócrata:

Ob nieman lepte mer denn ich,
doch seite ich unde sünge,

mar, y que afloró en la obra en la cual trata de dominar su sufrimiento por hallarse prisionero. El *Torquato Tasso* se desarrolla en un marco cortesano y está saturado del espíritu aristócrata. El hecho de que Tasso hubiese sido poeta palaciego lo predestinó a ser el héroe de este drama, en el que pugnan el ministro y el poeta que vivían en Goethe. Concibió su versión definitiva durante la travesía de Nápoles a Palermo, cuando Goethe dominó el mareo, al que habían sucumbido todos los pasajeros, por medio de un ejercicio de concentración. Dijo en aquel tiempo que sólo querría escribir obras que también tuvieran importancia para la "gente que llevan y han llevado una vida grande y tormentosa". En el drama, este pensamiento se expresa en las siguientes palabras:

So bindet der Magnet durch seine Kraft
Das Eisen mit dem Eisen fest zusammen,
Wie gleiches Streben Held und Dichter bindet.

[Así mantiene la energía del imán con su fuerza / unido fuertemente el hierro al hierro, / como un mismo ideal enlaza a héroe y poeta.]

Tasso es un cortesano, lleva la cadenilla de oro que el *Cantor* aún rechazó. A través de sus labios, Goethe se somete a los soberanos y renuncia a la libertad:

Der Mensch ist nicht geboren, frei zu sein,
Und für den Edeln ist kein schöner Glück,
Als einem Fürsten, den er ehrt, zu dienen.

[El hombre no nació para ser libre, / y para el noble no hay mayor felicidad / que servir a un príncipe que admira.]

Para Tasso es tan difícil subordinarse a la sociedad como para Werther y Egmont. También de él se dice que:

Versteckt im Busche, gleich der Nachtigall,
Füllt er aus seinem liebekranken Busen
Mit seiner Klagen Wohllaut Hain und Luft.

[Oculto en el follaje, como el ruiseñor, / llena floresta y valle con eufónico / lamento de su pecho que el amor desgarra.]

nur daz mir selben clünge
min rede und miner stimme schal.
Ich taete alsam diu nahtegal,
diu mit ir sanges done
ir selben dicke schone
diu langen stunde kürzet.

[Aunque ya nadie viviese más que yo, / tañería las cuerdas y cantaría / sólo para escuchar / el sonido de mis palabras y mi canción. / Haría como el ruiseñor / que, con los tonos de su canto, / a menudo, a sí mismo, / se acorta las largas horas.]

Describe su amor a la princesa como un anhelo demoniaco de felicidad, como la añoranza de la edad de oro, cuando los hombres erraban libremente por la tierra como animales felices. Pero la soberana lo corrige: la edad de oro ha pasado, sólo se permite lo que prescribe el código social. Las leyes del poeta son las de la sociedad y el estado, y no las de la naturaleza. Las personificaciones del Estado son el Duque Alfonso y su hábil diplomático Antonio, quien se dirige a su rival, durante la paz, con sarcasmo velado por la cortesía y, durante el conflicto, con heladas palabras de insulto:

Es ist wohl angenehm, sich mit sich selbst
Beschäftigen, wenn es nur so nützlich wäre.
Inwendig lernt kein Mensch sein Innerstes
Erkennen; denn er misst nach eignem Mass
Sich bald zu klein und leider oft zu gross.
Der Mensch erkennt sich nur im Menschen, nur
Das Leben lehret jedem, was er sei.

[Es agradable ocuparse uno de sí mismo; / ¡Si tan siquiera fuese igual de útil! / Ninguno puede conocer vuelto hacia dentro / su interior, pues su medida propia lo obliga / a estimarse en poco y también en demasía. / El hombre sólo se conoce en los demás; / sólo la vida muestra a todos lo que son.]

Por su lado, el Duque aprecia a los poetas y los artistas como adorno de su casa, puesto que es indispensable para el buen tono de la época. Tasso protesta:

O Leonore, welch Vertraun ist das?
Hat er von seinem Staate je ein Wort,
Ein ernstes Wort mit mir gesprochen?

[¡Oh, Leonora! ¿Qué confianza es ésa? / ¿Me ha dicho alguna vez una palabra, / una palabra seria acerca de su Estado?

En la lucha que Tasso libra contra sus antípodas los estadistas se repite la discusión de Egmont con el Duque de Orange y Margarita de Parma. La sociedad noble está representada por dos mujeres de alta alcurnia, quienes no ven en Tasso más que el juguete de su sublime egoísmo: la coquetería amistosa de Leonora y el amor platónico de la princesa, cuya actitud inaccesible es lo que más profundamente lastima al favorito. Todo esto le lleva a la locura que destruye definitivamente su conexión con los altos círculos.

So seh ich mich am Ende denn verbannt,
Verstossen und verbannt als Bettler hier!
So hat man mich bekränzt, um mich geschmückt
Als Opfertier vor den Altar zu führen!
So lockte man mir noch am letzten Tage
Mein einzig Eigentum, mir mein Gedicht
Mit glatten Worten ab und hielt es fest!

Mein einzig Gut ist nun in euren Händen,
Das mich an jedem Ort empfohlen hätte,
Das mir noch bliebe, vom Hunger mich zu retten!

[¡Así me veo finalmente desterrado, / arrojado de aquí como un mendigo! / ¡Así me han coronado, para conducirme / ante el altar como animal de sacrificio! / ¡Así me despojaron para despedirme, / valiéndose de engaños, del poema, / que es todo lo que puedo llamar mío! / ¡Tenéis ahora el único tesoro / que por doquier me habría recomendado, / mi única defensa contra el hambre!]

El dolor que estalla en estas palabras impulsó a Goethe hacia Italia y le hizo tan dura la despedida de Roma, que se puso a llorar como un niño cuando tuvo que regresar de nuevo a Alemania. Sin embargo, las ricas armonías de los versos en que envuelve el sufrimiento de Tasso y que velan aún el final de la obra, hasta el punto de que los intérpretes todavía no se han puesto de acuerdo en si hay que comprenderlo como la tragedia del poeta o como la reconciliación de los enemigos, demuestra claramente que Goethe ya había dejado atrás este conflicto. El *Tasso* no es el principio, sino el final de su rebeldía contra la vida cortesana. Con este retrato del infeliz poeta de la pasión se despidió de su propia juventud. "Soy un hijo de la paz, y quiero vivir en paz con todo el mundo, ya que un día he firmado la paz conmigo mismo", dice en el *Viaje a Italia*. En el Sur encontró el sol de Homero, la presencia pagana de los dioses, la armonía entre el poeta y el mundo. En el salón gigantesco del municipio de Padua, el poeta del *Fausto* admiró el "infinito delimitado", que es más "análogo" al hombre que el cielo estrellado, porque lo devuelve suavemente a sí mismo en vez de arrancarlo violentamente de sí mismo. Los cangrejos del Lido de Venecia lo entusiasmaron por su perfección como criaturas. "¡Qué cosa más preciosa y magnífica es algo vivo; cuánta mesura en su condición, cuán verdadero, qué plenitud del ser!" Se consideró un hijo de estas latitudes que regresaba a su patria después de cazar ballenas en los mares de Groenlandia. El arte y la naturaleza se unificaban en él, la forma que surgía de la mano del poeta debía ser un cuerpo tan perfecto como el que había tenido entre sus brazos en sus noches de amor romanas. Goethe se convirtió en pagano y creyó que su vocación definitiva era la pintura, pues también sus intentos poéticos le parecieron ahora fruto de los nebulosos espectros nórdicos. Ante el templo de Paestum le fue concedida la más profunda revelación acerca de la forma indestructible, el estilo puro de la forma monumental con sus leyes severas y conmovedoramente sencillas. Se encaminó por último al solar griego, a Sicilia, donde vio con propios ojos el mar color de violeta, las montañas, los templos y los hombres de la *Odisea*. Allí embriagado con la luz de la isla, volvió a leerla como si fuese la vez primera, y la comprendió como "realidad aprehendida con pureza". Ahora podía tocar con sus manos lo divino, como Homero. Reconoció el jardín de Alcinoo en los de Palermo, y hasta creyó haber encontrado

la planta primigenia. Concibió mentalmente una obra poética en la cual esta visión mítica cuajara en una figura luminosa. Esta obra fue la *Nausica*, el intento de una dramatización trágica de Homero, y de cuyo "albo resplandor" el ya anciano Goethe hablaba como de una de sus más sublimes inspiraciones.

Pero nunca fue escrita, como no se cumplió la esperanza de la carrera de pintor ni tampoco había hallado la planta primigenia. No fue una experiencia, sino una idea, como Schiller le dijo más tarde. Goethe regresó como un poeta con una nueva visión del mundo. Las obras antiquizantes en que más tarde trató de plasmar la luminosidad de sus días insulares sólo despiden un débil reflejo. Sin embargo, éste bastó para que los alemanes lo miraran como un extraño y Schiller viera ese reflejo como un milagro. "Vuestra mirada observadora, que no posa con tanta quietud y pureza sobre las cosas, nunca os pone en peligro de extraviaros por el camino en que con tanta facilidad se pierden la especulación y la imaginación arbitraria, que sólo se escucha a sí misma", le escribió Schiller en la carta con la que ganó su amistad. En sus juicios sobre el ahora concluido *Wilhelm Meister*, Schiller elogió una vez tras otra la armonía perfectamente natural de esta obra. "Sosegada y profunda, clara y no obstante misteriosa como la naturaleza, así se ofrece a nuestra mirada, y todo, hasta el detalle más pequeño, ostenta la bella ecuanimidad del alma que lo produjo." Pero este elogio era peligroso, pues callaba todo lo que en esta novela quedaba sin cumplir del ideal clásico. Se sepulta a Mignon con el ceremonial masónico en la "sala del pasado", el arpista se ha vuelto loco. Wilhelm pierde la fe en su misión nacional como poeta porque ha obtenido acceso al mundo aristócrata. Descubre un arte que es superior a todo lo que el pueblo comprende, y, como las almas bellas, aprende "para gran sorpresa mía, a ver por primera vez la diferencia entre el excelente canto natural del ruiseñor y un aleluya a cuatro voces cantado por gargantas humanas rebosantes de sentimiento". El destino le depara, con Natalia, la nobleza humana pura, en forma de una amada ideal, que no puede alcanzar antes de ser digno de ella. La exclusiva sociedad de la torre de marfil que lo acoge tiene el convencimiento de que la aristocracia está llamada, en la era de la revolución, a salvar del caos la bella humanidad, como en una arca. Ésta fue la confesión política de Goethe ante el inminente derrumbe de todas las cosas. Sin embargo, ya la endeblez artística de este final delata sus reservas mentales. Goethe comprendió súbitamente que debía buscar una solución mejor. Para encontrarla necesitó treinta años.

Desde el momento en que se abrió en París el cráter del volcán que daría fin a toda la cultura principesca, miró con otros ojos su pequeño Weimar. Los Epigramas venecianos muestran cómo sentía estremecerse el suelo bajo sus pies. Entre ellos se encuentran los versos de agradecimiento dirigidos a su señor, que contradicen toda la rebeldía del *Tasso:*

Klein ist unter den Fürsten Germaniens freilich der meine;
Kurz und schmal ist sein Land, mässig nur, was er vermag.
Aber so wende nach innen, so wende nach aussen die Kräfte
Jeder, da wär es ein Fest, Deutscher mit Deutschen zu sein...
Denn mir hat er gegeben, was Grosse selten gewähren,
Neigung, Musse, Vertraun, Felder und Garten und Haus.
Niemand brauchi ich zu danken als Ihm, und manches bedurft ich,
Der ich mich auf den Erwerb schlecht, als ein Dichter, verstand.
Hat mich Europa gelobt, was hat mir Europa gegeben?
Nichts! Ich habe, wie schwer! meine Gedichte bezahlt...
Niemals frug ein Kaiser nach mir, es hat sich kein König
Um mich bekümmert, und er war mir Augusi und Mäcen.

[Es verdad que mi señor es un príncipe pequeño entre los de Germania; / su país es breve y estrecho, su poderío, moderado. / Pero si cada quien dirigiera sus fuerzas tanto hacia fuera como hacia dentro, / sería motivo de júbilo ser alemán entre alemanes... / Pues a mí me dio lo que los grandes pocas veces conceden, / simpatía, ocio, confianza, campos, jardín y una casa. / A nadie tuve que agradecer más que a él, para satisfacer mis necesidades, / yo, que como poeta poco entendía de las artes de la ganancia. / ¿Acaso me elogió Europa? ¿Qué me dio Europa? / ¡Nada! ¡Qué caros tuve que pagar mis poemas! ... / Nunca preguntó por mí un emperador, ningún rey / se preocupó por mí; Él fue para mí Augusto y Mecenas.]

En las campañas de los príncipes alemanes contra la hidra francesa, en las que Goethe participó al lado de Carlos Augusto, comprendió por vez primera el peligro en toda su extensión. Se dio cuenta de que pertenecía al bando derrotado. Su famosa observación, después del cañoneo de Valmy que obligó a retirarse al ejército alemán, de que en ese momento se iniciaba una nueva era de la historia universal, no revela tanto su comprensión del triunfo futuro de la democracia como su pesimista resignación. La igualdad de todos los hombres significaba el fin de la autocracia que él proclamaba desde sus días italianos. En los incidentes guerreros en que intervino durante esos años turbulentos, demostró su propia nobleza. En toda ocasión defendía la dignidad humana contra el fanatismo de las exaltadas masas populares, pero sin dejar de ver que sus días estaban contados. Una vez más se actualizó la tragedia de su existencia de poeta. En la *Campaña en Francia* encontramos las frases siguientes: "Por lo demás, podemos observar que en todos los acontecimientos políticos importantes los espectadores que salen mejor parados son aquellos que toman partido: aceptan de buen grado lo que les es provechoso, lo desagradable lo callan, lo rechazan o hasta lo interpretan en su provecho. Pero el poeta, que por su naturaleza es y debe permanecer imparcial, trata de saturarse de la situación de ambos bandos, de modo que cuando la mediación se hace imposible, tiene que decidirse a acabar en forma trágica. ¡Y con qué ciclo de tragedias nos vimos amenazados en este cataclismo mundial!"

Pero no es *el* poeta quien debe ser imparcial en el sentido de estas frases, sino el cantor de la vida aristócrata que era Goethe. Con esta actitud volvió a escribir el *Wilhelm Meister*, transformándolo en una obra idealista y aristócrata, y ostentó cada vez con mayor claridad la actitud serena del poeta de la belleza, ajeno al mundo, que se sumerge en la contemplación de las leyes eternas de la naturaleza. Así en las pequeñas Elegías, de suave resplandor, en las que se complace en su maestría de la forma, como en la *Euphrosyne:*

Wen der Dichter aber gerühmt, der wandelt, gestaltet,
Einzeln, gesellet dem Chor aller Heroen sich zu.

[Pero a quien el poeta glorifica, ese anda solo, formado, / y entra en el coro de todos los héroes.]

Estas palabras, a pesar del tema heroico, ya no están sentidas heroicamente. La armonía de las musas se ha congelado en una máscara, el pagano se volvió homérida. Cuanto más se acercaba el caos, con más gratitud bendecía Goethe al destino por haberlo conducido al abrigo del apacible Weimar. Se estableció cómodamente en la pequeña ciudad residencial y le pagó gustoso el tributo que le exigía. Pero allí vivía en el exilio, en un mundo opaco y estrecho, entre gentes que ni siquiera imaginaban lo que echaba de menos en Alemania. Sufría por una soledad que sólo la compañía de Schiller remedió durante un tiempo, y que después de la muerte de éste lo envolvió en una tristeza incurable. Detrás de la muralla de silencio que levantó a su alrededor desde el regreso de Roma a su patria, para poder soportar la vida en Alemania, los dioses y los héroes perdieron su realidad mítica. Goethe jugaba con ellos, y eso fue el motivo más profundo de su reserva. Enmudeció como poeta para largo tiempo y se ensimismó en la ciencia, que le brindaba la posibilidad de guardar una imagen plácida y consoladora de la naturaleza. Los poemas en que de vez en cuando resume sus resultados científicos pintan la naturaleza como una armonía idílica y un orden regido por leyes. Veamos como ejemplo la *Metamorphose der Tiere* ("Metamorfosis de los animales"):

Dieser schöne Begriff von Macht und Schranken, von Willkür
Und Gesetz, von Freiheit und Mass, von beweglicher Ordnung,
Vorzug und Mangel erfreue dich hoch; die heilige Muse
Bringt harmonisch ihn die, mit sanftem Zwange belebrend.
Keinen höhern Begriff erringt der sittliche Denker,
Keinen der tätige Mann, der dichtende Künstler; der Herrscher,
Der verdient, es zu sein, erfreut nur durch ihn sich der Krone.

[Alégrate de este bello concepto de poder y de límites, de voluntad / y de ley, de libertad y medida, de orden móvil, / de ventaja y deficiencia: la musa divina / te lo da armónicamente, educando con suave coacción. / No alcanza concepto más alto el

pensador ético, / ni el hombre activo o el artista poético; el soberano / que merece serlo sólo goza de su corona gracias a él.]

Pero el destino también obligó a Goethe a cumplir lo prometido. Después de haberse alejado totalmente de lo heroico, se enfrentó a él desde el exterior en su magnitud elemental. La política y el poder siempre habían sido para él una cuestión del individuo genial sometido a una ley trágica. Cuando era joven se había entusiasmado por Federico el Grande, pero no por Prusia, y su asilo weimariano provenía de su amistad con el Duque. La base única y eterna de todo orden político era para él la autoridad del hombre extraordinario, también era un "misterio revelado", un fenómeno primitivo. Ante sus ojos, el genio político poseía igual que el artista el don mágico de configurar lo amorfo y ordenar lo anárquico. Hablando del levantamiento de París, dijo una vez: "La insensatez de la corte francesa rompió el talismán que mantenía encadenado al demonio de la revolución." Acerca de los principios que regían sus propias acciones, confió a Eckermann lo siguiente: "En todo aquello que yo mismo tuve que hacer y manejar, siempre permanecí fiel a la realeza. Dejé que los otros parlotearan y yo hice lo que me pareció bien." No creyó que pudiese haber libertad para las masas —pero no por ser un hombre del *ancien régime*, sino por ser Goethe—. Ahora vio en Napoleón lo que era un dominador de la historia universal, quien abatió todo su resignado idilio y también destruyó con sus hazañas la paz del pequeño Weimar. Para el poeta consagrado a las musas esto fue la gran prueba, y Goethe comprendió después de breve reflexión a quién tenía ante sí. Se lo dijo el cantor de la armonía universal que llevaba dentro. Sin inmutarse dejó que muriera la nación alemana, diciendo que nunca había existido, y se inclinó ante el vencedor. Tampoco fue bonapartista, así como no había sido amigo de Prusia, sino que Napoleón lo convenció como emperador de los franceses. Éste fue para él un fenómeno natural "como el agua y el fuego". Lo absolvió expresamente de cualquier obligación moral. Le pareció ridículo el odio de los alemanes contra el conquistador, y los enfureció con máximas y versos de elogio. "Mis buenos alemanes, por más que sacudáis vuestras cadenas: ese hombre es demasiado grande para vosotros." La culminación de su ascenso social fue la ocasión en que Napoleón lo recibió en Erfurt y lo trató como el representante del espíritu alemán, cuando lo instó reiteradamente a ir a París y escribir un *César*. Goethe estaba en la cumbre junto al tentador, quien le mostró a sus pies el reino de este mundo, y por un momento pensó aceptar la invitación. Luego cambió de idea, quizá por reconocer que como autor del *Fausto* no serviría para poeta *cesáreo*. Con todo, nunca pudo olvidar estos instantes. Siempre fue un admirador ferviente del emperador y desde entonces siempre lo comparaba con los genios supremos del arte. El estruendo del levantamiento europeo y de la lucha del pueblo alemán contra el tirano tampoco turbaron su veneración por él.

Cuando sobrevivió al estallido de la liberación y vio cómo Napoleón perdía su imperio, cayó sobre él la sombra que cubrió a Píndaro y a todos los glorificadores del poder. Cuando los ejércitos aliados conquistaban París y desterraban a su ídolo a la isla de Elba, cuando el águila herida regresó y tuvo que librar de nuevo una gran batalla, Goethe se refugió en el estudio de la literatura oriental y trató de olvidar los malos tiempos como un nuevo Hafis, en el juego erótico con Suleika. Su verdadera respuesta a la inconmensurable conmoción del mundo por la caída de su dueño no fue la tibia y arrepentida confesión a favor de Alemania la que escribió en el *Despertar de Epiménides*, sino su fuga al reino oriental de la imaginación:

Nord und West und Süd zersplittern,
Throne bersten, Reiche zittern,
Flüchte du, im reinen Osten
Patriarchenluft zu kosten,
Unter Lieben, Trinken, Singen
Soll dich Chisers Quell verjüngen.

["Se desintegran Norte, Oeste y Sur, / se derrumban tronos, tiemblan los imperios; / huye tú, para respirar en el Oriente puro / aire de patriarcas; / amando, bebiendo y cantando / te rejuvenecerá el manantial de Chidr."]

En el *Diván de Occidente y Oriente* aparece por primera vez el semblante del viejo Goethe, para quien después de la caída de su héroe también el rapsodismo se ha vuelto un símil poético, igual que la magia y la profecía. Juega con él conscientemente, en una espiritualización que se eleva sobre toda realidad. El sueño de la presencia de los dioses, que Goethe había vinculado al conquistador de Alemania, se desligó de la realidad y se retiró nuevamente al reino de la imaginación. El *Buch des Sängers* ("Libro del cantor") hace gala de una actitud tan despreocupada, que a veces llega hasta la irresponsabilidad. Es todo lo contrario de una afirmación política, el rechazo total de todo lo político —el privilegio real del poeta que, según la convicción de Goethe, debe seguir existiendo para que el futuro sea digno de vivirse.

Übers Niederträchtige
Niemand sich beklage;
Denn es ist das Mächtige,
Was man dir auch sage.

["Nadie se lamente de la infamia; pues ella tiene el poder, aunque te digan otra cosa."]

Todo el *Diván* destila sarcasmos contra los oportunistas y populares, contra los bobos políticos y piadosos, y desafiantes elogios de lo raro, lo prohi-

bido, lo malvado. El *Buch des Unmuts* ("Libro del despecho") hasta se atreve a entonar el elogio de la tiranía:

Übermacht, ihr könnt es spüren,
Ist nicht aus der Welt zu bannen;
Mir gefällt zu konversieren
Mit Gescheiten, mit Tyrannen.

["Como podréis daros cuenta, no se puede acabar con la prepotencia en el mundo; a mí me gusta conversar con los inteligentes, con los tiranos."]

También en las *Noten und Abhandlungen* ("Notas y disertaciones") se compararon irónicamente las ventajas y desventajas de las formas de gobierno, se ensalzan el despotismo y los poetas cortesanos y se lanzan palabras burlonas contra la libertad. "La libertad es la consigna dada en voz baja por conspiradores, el grito de guerra de los reformadores públicos, y hasta el santo y seña del mismo despotismo cuando conducen a sus masas esclavizadas contra el enemigo y les prometen librarlas para siempre de la opresión exterior." Lo que Goethe aduce aquí para explicar y justificar la poesía cortesana de Oriente, indica también su propia posición en Alemania. "Hay que observar en esto que el poeta verdadero está llamado a captar el esplendor del mundo, y que por eso siempre estará más dispuesto a elogiar que a censurar. De ahí que trate de encontrar el tema más digno de todos y que, cuando ha pasado revista a todo, finalmente prefiera emplear su talento para loar y glorificar a Dios." En estas frases, al hablar del poeta *verdadero*, Goethe sigue refiriéndose al cantor ditirámbico.

Con esta huida a un reino imaginario, Goethe se separó definitivamente del presente y de todo lo que éste entiende bajo política. Su soledad en Weimar fue una demostración elocuente. Su apatía durante las guerras de liberación fue la culminación de la desavenencia entre espíritu y poder, desavenencia que acompaña a la literatura alemana desde tiempos medievales. Goethe es el "poeta nacional" más discutido desde el punto de vista político. Este celebradísimo portador del nombre alemán no creía en ningún estado alemán, sino que veía la misión de su pueblo en aquellas fuerzas que lo habían engrandecido a él mismo. Al Canciller von Müller dijo en cierta ocasión las palabras proféticas: "Alemania no es *nada*, pero en cada alemán hay mucho, y sin embargo, estos últimos creen precisamente lo contrario. Hay que trasplantar y diseminar a los alemanes por todo el mundo, como los judíos, para que lo bueno que llevan dentro se desarrolle completamente y en provecho de todas las naciones." También este aislamiento tiene rango clásico, pero únicamente si se comprende la historia de Alemania como una tragedia. La grandeza de la soledad de Goethe sólo se vuelve visible cuando se ha revelado el horror de la política. Entonces

comienza uno a comprender lo que significa el que existan poetas que, en el derrumbe de todo orden y toda justicia, no pierdan su fe en la tierra, en su dignidad y libertad propias. Goethe eligió esta posición solitaria cuando renunció a ser el cantor del nuevo César. Después de la derrota de Napoleón se le hizo ver con gran claridad la contrariedad que le causaba. La juventud alemana que había luchado contra el invasor lo criticó sin tapujos, y él trató en vano de defenderse. "No quiero decir lo que pienso —exclama aún en 1830, en presencia de Eckermann—, detrás de esas habladurías se esconde más mala voluntad contra mí de lo que Usted se imagina. Siento en ellas una nueva forma del viejo odio que me persigue desde hace años y trata de derribarme silenciosamente. Sé muy bien que para muchos soy una espina y que les gustaría deshacerse de mí; y, como no pueden atacar mi talento, atacan mi carácter. Me acusan de ser ora orgulloso, ora egoísta, ora lleno de envidia contra los talentos jóvenes, ora sumido en la sensualidad, ora sin cristianismo, y últimamente han hallado que no siento amor por mi patria y mis queridos alemanes. Usted me conoce suficientemente hace años y sabe cuán falso es todo en esas palabras. Sin embargo, si quiere Usted saber lo que yo sufrí, lea mis *Xenias* y por mis reacciones se dará cuenta de cómo se ha tratado de amargarme la vida en diversas formas. ¡Un escritor alemán, un mártir alemán! ¡En efecto, mi amigo! ¡No podrá hallar otra cosa! Y ni siquiera puedo quejarme mucho; a los demás no les fue mejor, sino que la mayoría tuvo que sufrir aún más, y en Francia e Inglaterra igual que aquí. ¡Qué no tuvo que sufrir Molière! ¡Qué no sufrieron Rousseau y Voltaire! Byron tuvo que salir de Inglaterra por obra de las malas lenguas, y hubiera tenido que huir al fin del mundo si una muerte prematura no lo hubiera librado del odio y las persecuciones de los filisteos."

Una muerte temprana —he aquí el ideal heroico—. La veneración del viejo Goethe por los genios que murieron jóvenes es la última forma que adopta su confesión por la vida aristócrata. Él había escapado a esa muerte porque no era únicamente un cantor trágico. En él, el mago y el profeta se unieron con su naturaleza musaica y produjeron juntos el espectáculo de sus últimas obras, en las cuales se esfuma definitivamente la presencia de los dioses.

Los *Años de aprendizaje*, el *Hermann y Dorotea*, la *Hija natural* aún tratan de ordenar al hombre en la luminosa armonía de la Creación que veía y describía el investigador Goethe. Después de la caída de Napoleón ya no era capaz de hacerlo, y se obstinó en su actitud negativa frente a su época. Los sucesos políticos del presente eran para él vagos fantasmas, la historia universal le pareció un caos sin sentido y sin dignidad. "No he llegado a viejo para ocuparme en la historia universal, que es lo más absurdo que hay; me da lo mismo que muera éste o aquél, que se hunda este o

aquel pueblo; sería un necio si me preocupara por todo eso." Miraba muy por encima del trajín humano y no sólo en las *Zahme Xenien* ("Xenias mansas"), sino también ante el Canciller von Müller habló con desprecio del gran montón que ahora cree que puede dominar por sí mismo su destino. "Los hombres son demasiado ridículos, infames y metódicamente absurdos; hay que haber vivido tanto como yo para poder despreciarlos por completo," le dice en 1822, y dos años después: "Así es, pues, la humanidad; y así la debe haber deseado Dios, pues de lo contrario la habría hecho diferente." También podía expresar su desprecio en forma cínica. "El pueblo quiere que se le tome el pelo; por lo tanto, comete uno un error si no lo hace." Mantenerse inactivo frente a la actividad de los villanos fue el único medio que tenía el derrotado partidario del poder para quitárselos de encima. Como el espíritu armónico que era, evitó la lucha y fue a esconderse nuevamente en la cueva de Epiménides. "Durante toda mi vida nunca quise oponerme inútilmente a la corriente prepotente de la masa o del principio dominante; preferí recluirme en mi propio caracol y vivir ahí como me vino en gana." Aceptaba lo irremediable como designio de una impenetrable voluntad superior. "Lo absoluto está por encima de lo racional. Por eso los soberanos cometen a menudo actos no razonables, para mantenerse en la libertad absoluta."

Esto significaba que Goethe, incluso después de la desaparición de Napoleón, tomaba decididamente el partido de los soberanos contra los pueblos descontentos. Su repulsa de cualquier resistencia contra los poderosos llegó a tal extremo, que hasta aprobó expresamente la criticada arrogancia del Primer Ministro Wellington, el vencedor del emperador: "Quien pudo derrotar a la India y a Napoleón, bien puede gobernar una miserable isla. Quien posee el poder superior tiene razón; hay que inclinarse con respeto ante él." Hasta justificó la repartición de Polonia con argumentos que el Canciller calificó de "repelentes" e impugnó con energía. "Sacar nuevamente a luz y escarnecer la antigua actitud de Prusia respecto de Polonia es algo que sólo puede dañar y provocar. Yo me pongo en un plano *superior* al de los ordinarios y chabacanos políticos morales; hablo claramente: ningún rey cumple su palabra, no la puede cumplir porque tiene que adaptarse a las circunstancias del momento; los polacos se hubieran hundido de todos modos, *tenían* que hundirse por su modo de pensar completamente ofuscado, ¿debía Prusia quedarse con las manos vacías mientras Rusia y Austria cogían su parte? Para nosotros pobres filisteos es una obligación portarnos en forma opuesta, pero no para los poderosos de la tierra." Con estas palabras concuerda el consejo que poco antes de su muerte escribió al joven Melchior Meyr, y que estimó tan importante que lo incluyó en sus obras bajo el título de *Für junge Dichter* ("Para poetas jóvenes") y también lo escribió en verso. Da este consejo viendo ya la Revolución de Julio, y alude a los agitadores literarios que atacan

a los "aristócratas y curas", los conductores y seductores de la Joven Alemania. Dice lo contrario de lo que un día proclamó en el *Götz* y el *Prometeo:* el poeta no es el conductor de pueblos, no es un elegido, no lleva la responsabilidad por los acontecimientos mundiales. Debe servir humildemente a la vida y no considerar su Yo como el centro del universo, pues de lo contrario se hundirá por necesidad en ensueños enfermizos y en el dolor por el mundo. Las frases políticas destruyen el talento e impiden al poeta seguir su verdadera vocación, "aliviar el dolor ajeno, fomentar la alegría". El anciano pone en cursiva el resultado de sus propias experiencias, a saber, *que es cierto que a la Musa le gusta acompañar a la vida, pero que en modo alguno sabe guiarla.* He aquí la sabiduría del cantor que ama lo que existe, que, como los ángeles en el Prólogo del *Fausto,* encuentra su mayor alegría en alabar las obras eternamente bellas de Dios.

Con semejantes convicciones, Goethe se condenaba a sí mismo en la opinión de la juventud que participaba en la lucha por la libertad. Lo acusaron de ser un adulador de los soberanos, que había llegado a su refugio de Weimar por el camino de la menor resistencia. Esta juventud no tenía la menor idea de cuán solitario se sentía desde que la muerte de Schiller había convertido Weimar en un desierto. Tenía accesos de tedio por esta residencia, sobre todo cuando regresaba de un viaje y veía con ojos nuevos la estrechez de la ciudad en que vivía. Era en esas ocasiones cuando se sentía de nuevo como Tasso, pasajeramente. Ese tedio se exacerbó en 1823, cuando regresó de Marienbad. "Se podría morir uno de enojo, si no se hubiera vuelto uno razonable desde hace mucho tiempo y hubiera renunciado a lo inalcanzable. No nos queda más que dejar las cosas como están y traer en el verano la placidez y la alegría de vivir *del exterior,* para poder soportar aquí el invierno." En aquella ocasión decía que se avergonzaba "de ser weimariano, y que con gusto se iría a vivir a otra parte, si tan sólo supiese a dónde." Pero también en este respecto se resignó a lo irremediable. Había elegido. Su soledad ya no era, desde hacía mucho, la de un cortesano que hubiera escapado al destino. Vivía en ella como el primer gran "anacrónico" en el sentido del nuevo siglo.

La veneración que Goethe sentía por los soberanos no era un error parcial, sino la expresión política de su manera de ser, la premisa de todo su arte posterior al viaje a Italia. Había pactado con el poder y por él estaba dispuesto a hacer compromisos que a los ojos de los demócratas parecían y siguen pareciendo aún una muestra de cobardía. Sea como fuere, no podía significar nada para la educación política de los alemanes. Su magia se había atenuado en la luminosidad musaica, pero se hallaba más lejos que nunca del papel del guía inspirado. Le correspondía por esencia la veneración piadosa de un poder que rige por encima de todo lo cognoscible. Ésta era su actitud, no sólo ante los poderosos de la tierra, sino también ante Dios y la

naturaleza. Las lágrimas corrieron por sus mejillas cuando Zelter le contó la respuesta de Haydn a la pregunta de por qué todas sus misas eran tan alegres: "Porque siento una alegría indescriptible cada vez que me pongo a dar gracias a Dios." El Goethe que envejecía veía la característica de toda religión superior, el principio de toda ciencia y política verdaderas, en la "subordinación a una voluntad superior que ordena los acontecimientos, que no comprendemos precisamente porque está por encima de nuestra razón y nuestro intelecto". Esta adoración lo elevó sobre lo transitorio y lo llevó a la contemplación de lo imperecedero. Después de haber "pasado revista a las cosas más dignas" de la Tierra, también él prefirió emplear su talento "para loar y glorificar a Dios", y se puso a cantar como Firdusi:

Die Höh und Tiefe der Welt du bist.
Wer weiss, was du bist? Du bist, was ist.

[Eres altura y profundidad del mundo. / ¿Quién sabe lo que eres? Eres lo que *es.*]

Al Canciller, de quien sabía que no compartía siempre sus convicciones políticas, le dio en 1827 una justificación religiosa de su punto de vista, que éste puso a disposición de Eckermann en forma de un cuidadoso apunte. En ella Goethe resume una vez más el motivo de su religiosidad y de su alejamiento del presente. "Quisiera decirle algo a lo que Usted podrá atenerse durante toda su vida. En la naturaleza hay algo accesible e inaccesible. Hay que conocer esta diferencia, meditar sobre ella y respetarla. Ya nos es provechoso saber que existen, ambos, aunque siga siendo muy difícil saber dónde acaba lo uno y dónde comienza lo otro. Quien no lo sabe, se consume quizá durante toda su vida en torno de lo inaccesible, sin acercarse jamás a la verdad. Por el contrario, quien lo sabe y es inteligente, se contentará con lo accesible y, explorando todos los rumbos de esta región y afianzándose en ella, podrá obtener incluso algo de lo inaccesible, aunque finalmente tendrá que confesar que algunas cosas sólo se someten hasta cierto grado, y que la naturaleza siempre esconde algo problemático, que es imposible alcanzar con las limitadas capacidades del hombre."

Pero Goethe el cantor del orden cósmico no pudo olvidar el precio que había pagado por esta paz con el mundo: se lo dijo en secreto el poeta del *Fausto* y la *Pandora.* Aún debía la respuesta a la pregunta vital de Wilhelm Meister, y la forma en que luchó por darla en los *Años de peregrinación* nos da una idea de las dudas y vacilaciones que tuvo que vencer ya anciano para mantener el equilibrio de su alma. La *preocupación* lo asaltó y le hizo ver que había perdido el contacto con la vida eternamente joven, que era obra de Dios tanto en el hombre como en la naturaleza. Los *Años de peregrinación* reanudan en el plano utópico la beligerancia política del *Götz von Berlichingen.* Mantienen en alto la misión de la nobleza en el profanado siglo de la

máquina, la democracia y las masas, pero le proponen una adaptación rigurosa a las condiciones modernas, hasta la emigración a América. El resplandor solemne ha abandonado a sus portadores, deben descender ahora al valle prosaico de la edad alejada de Dios y carente de belleza, y demostrar su valer por medio de su trabajo y su sacrificio en bien del prójimo. No actúan como guías de los demás, sino como hombres entre los hombres, como la sal de la tierra. Todo orgullo falso les será contado como pecado; constituyen la hermandad secreta de los "resignados". Es cierto que ya casi no son hombres vivos, sino únicamente fantasmas imaginarios, formados por la misma mano que había dado vida al *Diván* y a la *Noche del Walpurgis* clásica. Su irrealidad no se debe a la debilidad del anciano, sino a la soledad del cantor Goethe, sentida con mayor dolor en la vejez. Lo abandonó el brillo de la forma consumada cuando, a pesar de toda su negación del presente, intentaba poner en consonancia la armonía de su interior con la armonía del mundo que lo rodeaba.

Cantores sin héroes

La juventud romántica tenía una actitud distinta a la de Goethe, hacia la libertad, hacia la humanidad, aunque retrocediera defraudada ante el reinado del Terror en París. Desde la conquista de Alemania por los ejércitos revolucionarios ya no era posible huir a un reino imaginario y rejuvenecerse en el manantial de Chidr. En el fragor de la batalla despertó en ella una conciencia de Alemania y un sentido de responsabilidad política que Goethe no había conocido. Una hueste de poetas nacionales y de la libertad tañía la lira patriótica que éste nunca quiso escuchar. Entre ellos se encontraban grandes poetas, que se habían entregado al ideal político en una forma tan incondicional como él nunca pudo hacer. Sólo ellos, y no los poetas del día, podían rebatirlo a la larga. Sin embargo, no lo rebatieron, sino que confirmaron a su manera el carácter trágico de todo el rapsodismo alemán.

En esta juventud, Hölderlin representa a la primera generación. Presenció la subversión de París cuando era un joven estudiante de teología, y casi ya no prestó atención al estruendo de las guerras en Alemania. Como poeta en ciernes heredó los tres grandes impulsos de la poesía rapsódica alemana: la gravedad religiosa de Klopstock, la platónica fe griega de Winckelmann y la actitud política de Schiller. Creía en la presencia de los dioses, en la posibilidad y la necesidad de abrazar activamente su causa. Esta convicción se encendió por primera vez en su proclamación de los ideales de libertad, igualdad y fraternidad. Honró a los héroes de la Revolución, sobre todo a Rousseau y Bonaparte, en cantos de sagrada gravedad. La oda *Dichterberuf* ("Profesión de poeta") celebra al corso como dios visible, cuya contemplación despertó en él la poesía sublime:

Ihr ruhelosen Taten in weiter Welt!
Ihr Schicksalstag, ihr reissenden, wenn der Gott
Stillsinnend lenkt, wohin zornrunken
Ihn die gigantischen Rosse bringen,

Euch sollten wir verschweigen, und wenn in uns
Vom stetigstillen Jahre der Wohllaut tönt,
So sollt es klingen, gleich als hätte
Mutig und müssig ein Kind des Meisters

Geweihte, reine Saiten im Scherz gerührt?
Und darum hast du, Dichter, des Orients
Propheten und den Griechensang und
Neulich die Donner gehört...?

[¡Oh, hazañas infatigables en el ancho mundo! / Vosotras, día fatal, desgarradoras, cuando el dios / conduce en silenciosa meditación hacia donde, ebrios de furia, / lo llevan los caballos gigantescos, / ¿a vosotras deberíamos callar? Y cuando en nosotros / cantara la eufonía del año quieto y callado, / ¿debería sonar como si, / audaz y ocioso, un niño / hubiese jugado con las cuerdas puras y sagradas del maestro? / ¿Y por eso tú, poeta, oiste los profetas / de Oriente y el canto de los griegos y / poco ha los truenos...?]

Hölderlin dejó de creer en la subversión política, pero sus esperanzas no murieron, sino que encontraron una meta más alta. En su amor por Diótima se le apareció lo divino en una forma aún más pura. En su compañía, el vapor luminoso de su alma hímnica se transmutó en los cantos en que creó lo perfecto. Son la realización del sueño que hechizó a Goethe en Sicilia. Los himnos, odas y elegías dirigidos a Diótima transfiguran la amada en una hija de dioses de tiempos de Fidias, que lo conduce fuera de la inquietud terrena y lo lleva a la paz del ser divino.

Götter wandelten einst bei Menschen, die herrlichen Musen
Und der Jüngling Apoll, heilend, begeisternd wie du;
Und du bist mir wie sie, als hätte der Seligen einer
Mich ins Leben gesandt—

[Antaño anduvieron los dioses entre los hombres, las musas gloriosas / y el doncel Apolo, trayendo salud y entusiasmo como tú; / y para mí eres como ellos, como si uno de los bienaventurados / me hubiese enviado hacia la vida—]

Los poemas naturalistas panteístas establecen nuevamente el paisaje mítico personificado en las divinidades: el santuario del árbol en los *Eichbäume* ("Los robles"), el santuario del azul celeste en el canto *An den Äther* ("Al éter"), el santuario del río en *Heidelberg*, el santuario del sol en *Sonnenuntergang* ("Puesta de sol"), el santuario de la lluvia en *Fluten des Himmels* ("Corrientes del cielo"), el santuario de las estaciones del año en *Mein Eigentum* ("Mi propiedad"), el santuario del mar en *Archipelagus* ("Archipiélago"). El fatalismo de la Antigüedad despierta en la oda *An die Parzen* ("A

las parcas") y en el *Schicksalslied* ("Canción del destino") de Hyperion. Todo se sostiene sobre la certeza embriagadora de que los dioses están presentes, de que este esplendor fue alguna vez y alguna vez retornará, el canto vidente del poeta lo garantiza. El Hölderlin de esta época media posee el secreto del cantor apolíneo, la belleza de la forma. En la oda *Der Neckar* celebra a su manera las bodas de Fausto con Helena, pone el Helicón entre los viñedos alemanes, como el chiflado Júpiter de Grimmelshausen, y abraza como alemán las islas jónicas, en las que el aire de mar,

Die heissen Ufer kühlt und den Lorbeerwald
Durchsäuselt, wenn die Sonne den Weinstock wärmt,
Ach, wo ein goldner Herbst dem armen
Volk in Gesänge die Seufzer wandelt,

Wenn rein Granatbaum reift, wenn aus grüner Nacht
Die Pomeranze blinkt und der Mastixbaum
Von Harze träuft und Pauk und Cymbel
Zum labyrinthischen Tanze klingen.

Zu euch, ihr Inseln, bringt mich vielleicht, zu euch
Mein Schutzgott einst; doch weicht mir aus treuem Sinn
Auch da mein Neckar nicht mit seinen
Lieblichen Wiesen und Uferweiden.

[Refresca la orilla caliente y por los olivos / susurra, cuando el sol entibia el viñedo, / donde ¡ay! un otoño dorado transforma / en cantos los suspiros del pueblo / al madurar la granada, cuando en la verde penumbra / la naranja destella y el árbol de mástic / gotea resina, y atabales y címbalos / conducen al laberíntico baile. / ¡Oh islas! Hacia vosotras quizá alguna vez me conduzca / mi dios protector; mas aun así mi fiel pensamiento / no abandona a mi Néckar, / con sus dulces praderas y arbustos en las orillas.]

Pero la luminosa cumbre comenzó a nublarse rápidamente, y tras de esas nubes se extinguió al poco tiempo su brillo. Ya en la oda al Néckar entra a escondidas un "quizá", la oda *A las parcas* sólo expresa la certeza de una vida de poeta parecida a la de los dioses en forma de petición desmesurada. En *Menons Klagen um Diotima* ("Lamentos de Menón por Diótima"), el amor sublime se convierte en anhelo por los dioses de la muerte; esta melancolía permitió la brillante exaltación del lenguaje mitificante que admiramos en los cantos elegíacos. En ellos todo es personificación, todo está concebido en una rebosante plenitud de la visión. Stuttgart se vuelve persona divina:

Denn mit heiligem Laub umkränzt erhebet die Stadt schon,
Die gepriesene, dort leuchtend ihr priesterlich Haupt.
Herrlich steht sie und hält den Rebenstab und die Tanne
Hoch in die seligen purpurnen Wolken empor.

[Pues coronada con ramos sagrados ya levanta la ciudad, / la loada, allí su rutilante cabeza sacerdotal. / Se yergue magníficamente y tiene en alto el sarmiento y el pino / hasta tocar las bienaventuradas nubes de púrpura.]

El *Archipelagus* glorifica al dios del Mar Egeo, como padre de islas, montañas, ríos y hombres griegos, en un maravilloso canto solemne y lamenta que los contemporáneos sean ciegos para lo divino.

Immer, Gewaltiger, lebst du noch und ruhest im Schatten
Deiner Berge, wie sonst; mit Jünglingsarmen umfängst du
Noch dein liebliches Land, und deiner Töchter, o Vater!
Deiner Inseln ist noch, der blühenden, keine verloren.
Kreta steht und Salamis grünt, umdämmert von Lorbeern,
Rings von Strahlen umblüht, erhebt zur Stunde des Aufgangs
Delos ihr begeistertes Haupt, und Tenos und Chios
Haben der purpurnen Früchte genug, von trunkenen Hügeln
Quillt der Cyprierwein, und von Kalauria fallen
Silberne Bäche, wie einst, in die alten Wasser des Vaters.

[Siempre vives ¡oh poderoso! y a la sombra descansas / de tus montañas, como antes; abrazas con jóvenes brazos / aún a tu dulce país, y al de tus hijas; ¡oh padre!, / no se ha perdido una sola de tus islas floridas. / Creta subsiste y sueña entre olivos también Salamina; / ceñida por rayos, levanta a la hora del alba / Delos su faz entusiasta, y Tenos y Quíos / abundan en frutos de púrpura; de embriagadas colinas / fluye el vino de Chipre, y caen de Calauria / arroyos de plata, como antes, en las viejas aguas paternas.]

En las elegías *Stuttgart*, *Der Wanderer* ("El caminante"), *Der Gang aufs Land* ("El paseo campestre"), la luz del mito ilumina su patria Suabia. Fluye del interior con el brillo sagrado de los grandes idilios. En el *Caminante*, el Rhin transfigurado atraviesa un paisaje poblado por divinidades.

Seliges Tal des Rheins! kein Hügelmiss ohne den Weinstock,
Und mit der Traube Laub Mauer und Garten bekränzt.
Und des heiligen Tranks sind voll im Strome die Schiffe,
Städt und Inseln, sie sind trunken von Weinen und Obst.
Aber lächelnd und ernst ruht droben der Alte, der Taunus,
Und mit Eichen bekränzt neiget der Freie das Haupt.

[¡Valle bienaventurado del Rhin! Ni una sola colina carece de vid, / y los muros y los jardines están coronados con su follaje. / Y los barcos en el río están llenos de la sagrada bebida, / las ciudades y las islas están embriagadas con frutas y vinos. / Pero sonriente y grave descansa allá arriba el viejo, el Taunus, / y coronado de robles inclina el indómito su cabeza.]

En *Brot und Wein* ("Pan y vino"), esta visión embriagada ya está ensombrecida órficamente. Frente a los Alpes, aparece ante Hölderlin el santuario de las montañas, que canta en *Heimkunft* ("Retorno al hogar"). Desde Hauptwil escribe sobre ellos a su hermana: "La naturaleza grandiosa de estos rumbos levanta y satisface mi alma en forma maravillosa. Tú también estarías tan atónita como yo delante de estos brillantes y eternos montes; si el

dios del poder tiene un trono sobre la tierra, debe ser en estas espléndidas cumbres."

En esta visión divino-natural también se espiritualizó el objetivo político de Hölderlin. Ya no creía en las doctrinas revolucionarias, sino en el retorno de los viejos dioses, y transfirió su fe visionaria a una Alemania que aún no existía. Este pensamiento lo curó, como dice en *Stuttgart*, de su dolor por el amor a Diótima. Demuestra la autenticidad de su rapsodismo. En él alentaba un alto sentido patriótico que sólo podía hallar descanso en la realización perfecta. Sin embargo, como este amor patriótico está totalmente dirigido hacia lo mítico, también tuvo que sufrir las consecuencias del conflicto religioso del Hölderlin posterior. El rasgo profético y escatológico fue aumentando este amor hasta que sobrepasó toda realidad, y finalmente lo dejó hundirse en la oscuridad. Los alemanes de los que ahora hablaba eran un pueblo del futuro, del cual lo separaba un abismo tan ancho como el que lo separaba de sus dioses. Su esperanza nacional era "pobre en acción y plena de pensamientos", fracasó irremediablemente en lo irrealizable; la locura oscurece sus palabras más fervientes sobre Alemania.

En el *Hyperion*, Hölderlin mide con esa visión al pueblo alemán contemporáneo, y lo condena con la ira del vidente. "Bárbaros desde los tiempos antiguos, hechos más bárbaros aún por su aplicación, su ciencia y hasta por su religión; profundamente incapaces de cualquier sentimiento divino, corrompido hasta la médula para dicha de las Gracias sagradas, una ofensa para toda alma bienaventurada, capaces de todos los grados de la exageración y la pobreza, estólidos e inarmónicos como los pedazos de un recipiente arrojado a la basura... Verás artesanos, pero no hombres, pensadores, pero no hombres, sacerdotes, pero no hombres, amos y siervos, jóvenes y viejos, pero no hombres..." Estas palabras se han comprendido mal a menudo porque también se han interpretado desde el punto de vista político. Hyperion no condena a su pueblo por compararlo con otros, sino porque lo somete a su concepto sagrado del Estado. Ningún pueblo está a la altura de esta exigencia absoluta; con ella condenó Milton su Inglaterra, Dante su Italia, Isaías su Judá. También Hölderlin habla por amor ofendido y emplea el desprecio como látigo vivificante. Poco después, en el *Tod des Empedokles* ("Muerte de Empédocles"), hace extensivo su destructor juicio a toda la humanidad. Con ello quita a su odio contra la bajeza la rúbrica nacional; con ello se reconoce su verdadera intención.

Oft zürnt ich weinend dass du immer
Blödе die eigene Seele laugnest,

[A menudo lloré con ira porque siempre / estúpidamente niegas tu propia alma]

dice en el *Gesang der Deutschen* ("Canto de los alemanes"). Esta oda hace

un llamamiento a la patria en un sentido muy diferente. Ensalza su nobleza, sus poetas incomparables y la cree capaz de realizar grandes cosas:

O heilig Herz der Völker, o Vaterland!
Alduldend, gleich der schweigenden Mutter Erd
Und allverkannt, wenn schon aus deiner
Tiefe die Fremden ihr Bestes haben!

[¡Oh, corazón sagrado de los pueblos! ¡Oh patria! / ¡Sufrida, como la muda madre tierra, y por todos / desconocida, aunque de tus entrañas provenga / lo mejor que tienen los extranjeros!]

La oda *An die Deutschen* ("A los alemanes") pide perdón por la "blasfemia" contra el pueblo y se eleva al sueño ideal de una futura gloria nacional que es el reverso de toda ira profética. Ahora, la fe política de Hölderlin se despega de la realidad incontenible mente, igual que su fe religiosa, pero al mismo tiempo se enturbia por la amarga soledad en que vivió este vidente. Ya al final de aquella oda cae nuevamente en el desaliento. En la oda por el cumpleaños de su protectora, la princesa Augusta de Homburg, el ánimo ha disminuido aún más. Sin embargo, no se trata de ninguna frase cortesana cuando Hölderlin reclama para sí, aun en estos momentos, el cargo de cantor.

Geringe dünkt der träumende Sänger sich
Und Kindern gleich am müssigen Saitenspiel,
Wenn ihn der Edeln Glück, wenn ihn die
Tat und der Ernst der Gewaltigen aufweckt.

Doch herrlicht mir dein Name das Lied; dein Fest,
Auguste, durft ich feiern; Beruf ist mirs,
Zu rühmen Höhers, darum gab die
Sprache der Gott und den Dank ins Herz mir.

[El cantor soñador se considera poca cosa / y se siente como niño con su ocioso tañer, / cuando la dicha de los nobles, cuando / la acción y la seriedad de los poderosos lo despiertan. / Pero tu nombre eleva el canto; pude celebrar, / Augusta, tu fiesta; mi profesión es / glorificar lo superior, por eso el dios / me puso en el corazón el lenguaje y la gratitud.]

Los versos demuestran que también Hölderlin era en el fondo un cantor que creía en este mundo, un cantor que se veía arrastrado fuera de la realidad por lo irrealizable de su amor patriótico. En él se repitió la tragedia de Klopstock en una forma más alta y más pura. Lo abatió el sufrimiento por su soledad y por la futilidad de sus llamados. Fue un cantor sin comunidad estatal, como fue un profeta sin dioses ni templos. En los *Lamentos de Menón por Diótima* expresa esta desgracia.

Feiern möcht ich; aber wofür? und singen mit Andern,
Aber so einsam fehlt jegliches Göttliche mir.
Dies ists, dies mein Gebrechen, ich weiss, es lähmet ein Fluch mir
Darum die Sehnen und wirft, wo ich beginne, mich hin,
Dass ich fühllos sitze den Tag und sturm, wie die Kinder,
Nur vom Auge mir hält öfters die Träne noch schleicht.

[Celebrar quisiera; pero ¿qué? Cantar con los otros, / pero falta en mi soledad todo lo divino. / He ahí mi flaqueza, yo sé que una maldición entorpece / por ello mis músculos y al comenzar me derriba; / quedo en el suelo insensible, y mudo como los niños, / sólo fluye de mi ojo a menudo la lágrima fría.]

La última palabra de este mártir patriótico es el himno *Germanien*, que invoca a los alemanes como el pueblo elegido, con el *pathos* solemne de Píndaro. Dice que "se hicieron fuertes para cargar una pesada dicha", y les promete el futuro dominio universal.

Doch in der Mitte der Zeit
Lebt ruhig mit geweihter
Jungfräulicher Erde der Äther,
Und gerne, zur Erinnerung, sind
Die unbedürftigen, sie
Gastfreundlich bei den unbedürftigen,
Bei deinen Feiertagen,
Germania, wo du Priesterin bist
Und wehrlos Rat gibst rings
Den Königen und den Völkern.

[Pero en el centro del tiempo / Vive en quietud, con tierra / sagrada y virgen, el éter, / y con placer, para recuerdo, / los que no necesitan se acercan / hospitalariamente a sus iguales; / durante tus fiestas, / Germania, cuando eres sacerdotisa / e, inerme, otorgas consejo a los reyes / y pueblos que te rodean.]

Estos vaticinios, igual que las acusaciones anteriores, tienen un tono demasiado ajeno al mundo para poder exaltar un pueblo. Nos revelan que Hölderlin, en contraste con Dante o Milton, nunca tomó parte activa en las luchas políticas de su tiempo. No hubo una lucha de Titteo; su propia alma delicada lo exilió de Alemania, como también lo podemos ver en las frases que escribió antes de partir para Burdeos. "Hacía mucho que no lloraba. Pero me costó amargas lágrimas decidirme a abandonar mi patria aún en estos momentos, quizá para siempre. Pues ¿qué cosa más querida tengo en el mundo? Pero no me pueden emplear para nada. — Por lo demás, quiero y debo permanecer alemán, aunque la miseria del cuerpo y del alma me llevara hasta Otaheiti." También tiene grandeza este llanto. Sólo se empequeñece si se interpretan en forma profana aquellos oscuros últimos versos en que glorifica a Alemania. En ellos llama a Germania "inerme", una "sacerdotisa" de

los pueblos, como la Nueva Jerusalén de Isaías, pero sin anunciar una guerra santa. La proximidad de la locura los enlaza con el Júpiter profetizante del *Simplicissimus*.

Heinrich von Kleist poseía lo que le faltaba a Hölderlin: el activo temperamento político, el conocimiento realista de la época, la frenética voluntad de acción. Descendiente de una vieja dinastía de oficiales, se despidió del ejército prusiano antes de la invasión de Alemania para encontrar la "verdad" por medio del estudio. En sus viajes tuvo ocasión de conocer el París napoleónico en todo su esplendor, y le pareció hueco —pero evidentemente a causa de su insatisfacción demoniaca con el mundo y consigo mismo—. "¿A dónde conducirá el destino a esta nación? Sólo Dios lo sabe. A veces, cuando veo las lujosas salas de bibliotecas con sus magníficas ediciones de Rousseau, Helvetius y Voltaire, pienso en mi interior: ¿Para qué sirvieron? ¿Alcanzó su propósito una sola de sus obras? ¿Pudieron detener la rueda que corre sin cesar hacia el abismo? Si todos aquellos que *escribieron* las buenas obras hubieran hecho la mitad de ellas, el mundo estaría mejor. En efecto, hasta el mismo estudio de las ciencias naturales a que ahora se dedica todo el espíritu de la nación francesa con casi todas sus fuerzas, ¿a dónde conducirá? ¿Por qué derrocha el Estado millones en estos establecimientos que fomentan la erudición? ¿Acaso le importa la *verdad?* ¿Al *Estado?* Un Estado no conoce ningún otro provecho que el de poder calcular con porcientos. Quiere *aplicar* la verdad." En estas frases ya hierve anticipadamente el saber y el querer de Nietzsche. También en Kleist el impulso primordial de su acción poética fue el enorme abismo entre realidad y visión interior. Desde la conquista de Alemania, esta tensión se tradujo en odio fanático contra los franceses. Pero este odio rebasó toda realidad, igual que su juicio sobre París; como en Dante y Schiller era el fallo que pronuncia el visionario político sobre el falso poder que trae la destrucción dentro de sí. Sólo este hecho explica por qué el autor de *Amphytrion* y de *Penthesilea* también escribió la *Hermannsschlacht* ("La batalla de Arminio").

Los biógrafos suelen decir bonachonamente, en son de elogio, que Kleist efectuó "prematuramente" sus erupciones políticas, y aseguran que su desgracia consistió en no haber esperado el levantamiento patriótico de 1813, en vez de suicidarse de un tiro poco antes. Por lo visto, están convencidos de que en ese levantamiento hubiera vivido con satisfacción la realización de sus visiones. "La verdad es que ya no tengo remedio aquí en la tierra", escribió él mismo en el día de su muerte. ¿Quién puede explicar políticamente el hecho de que este furibundo enemigo de Napoleón tratase, pocos años antes de sus llamadas antinapoleónicos, de alistarse en el ejército de invasión que marchaba contra Inglaterra, y se llenase de júbilo por "la tumba infinitamente bella" que esperaba encontrar en el mar? Su relación con el estado real prusiano se revela cuando describe su audiencia con el Ayudante Gene-

ral del rey, en la que solicitó permiso para reingresar en el ejército después de haber desesperado de su futuro como poeta. Köckeritz le preguntó si realmente había sanado. "Como le mirase con extrañeza, prosiguió violentamente: 'Quiero decir que si ya está restablecido de todas las ideas y supercherías que hasta hace poco estuvieron en boga'. Le contesté, esforzándome por parecer tranquilo, que no le comprendía. Que había estado enfermo físicamente y que ahora me sentía bien, fuera de una cierta debilidad que quizá desaparecería con los baños. Sacó el pañuelo y se sonó. 'Que tenía que decirme la verdad', comenzó a decirme con un semblante mucho más amable, que no podía ocultarme que piensa muy mal de mí. Que yo había abandonado la carrera militar, vuelto la espalda a lo civil, salido al extranjero, que había tratado de establecerme en Suiza, que había hecho *versos* (¡Oh mi querida Ulrike!) e intentado participar en la invasión, etc., etc. Siguió diciéndome que el rey tenía por principio no otorgar una protección especial a los hombres que se pasaban del ejército a la vida civil, que no podía hacer nada por mí. Te aseguro que las lágrimas asomaron a mis ojos."

La indignación de *Miguel Kohlhaas*, quien se convierte en ángel vengador y desquicia todo el país debido a la injusticia sufrida, no debe considerarse sólo como una desmesura patológica. Tras ella hay la misma gravedad que tras los *Bandidos* de Schiller, el *Samson Agonistes* de Milton y la visión de Isaías. Kleist fue una víctima más del malentendido del lenguaje simbólico, sobre todo porque también él se volvió al final hacia la política realista profética. Con obras como la *Hermannsschlacht* y el *Príncipe de Homburg* entró aparentemente en la órbita del militarismo prusiano. Pero el prusianismo que encarnan sus figuras de Arminio y el Gran Elector es una visión muy suya e irreal. La *Hermannsschlacht* exige el salto al vacío político, la superación del Estado, la resistencia desesperada a cualquier precio. El Arminio de Kleist organiza las guerrillas contra las legiones romanas, esta falange del endiosamiento del Estado. Cree que Germania está perdida y sólo quiere vender muy cara su vida. Los otros jefes no comprenden su radicalismo, y él les dice:

Welch ein wahnsinniger Tor
Müsst ich doch sein, wollt ich mir und der Heerschar,
Die ich ins Feld des Todes führ, erlauben,
Das Aug von dieser finstern Wahrheit ab
Buntfarbgen Siegesbildern zuzuwenden,
Und gleichwohl dann gezwungen sein,
In dem gefährlichen Momente der Entscheidung,
Die ungeheure Wahrheit anzuschaun!

[¡Qué necio enloquecido / tendría que ser, para dejar a los ejércitos / que yo conduzco al campo de la muerte, / perder de vista esta verdad oscura / y mirar sólo imágenes de triunfo; / para que luego, en el momento peligroso / de decisión, el hado los obligue / a ver de frente la enorme verdad!]

La enorme verdad es la muerte. Aquí no habla la mal reputada disposición a la muerte de los alemanes, sino la del poeta trágico. El *Príncipe de Homburgo* elabora el tema del episodio guerrero de Aryuna; enseña el desprecio de toda grandeza soberana que se basa en el poder ciego. El Gran Elector se burla de "la sabiduría délfica de mis oficiales", para quienes el triunfo es la prueba de que se obró correctamente. En la escena principal de este drama, el hombre culpable nace del orgulloso general de caballería prusiano. Pero Natalia, su enamorada, se lamenta de que

Zu solchem Elend, glaubt ich, sänke keiner,
Den die Geschicht als ihren Helden preist...
Ach, was ist Menschengrösse, Menschenruhm!

[Nunca creí que descendiese a tal miseria / aquel a quien la historia ensalza como héroe... / Pero, ¡ay! ¡Qué son grandeza y fama humanas!]

Kleist era tanto un Kohlhaas como un Arminio. En una sola ocasión se dibujó a sí mismo de esta manera, en la fingida *Oración de Zoroastro* con la que inauguró sus *Berliner Abendblätter*. El hecho de que para decir su verdad se valiese de la máscara de un fundador religioso muestra hasta qué punto también él había entrado en conflicto con su época. Su Zoroastro habla del "extraño letargo" en que se hunden los hombres, y de los siervos de Dios cuya tarea es despertarlos con las flechas de la palabra. "También a mí, oh Señor, con toda mi indignidad, me has elegido en tu sabiduría para esta tarea; y me dispongo a ejercer mi profesión. Lléname totalmente, desde la cabeza a los pies, con el sentimiento de la miseria en que yace esta edad, y con la comprensión de todas las mezquindades, mediocridades, mentiras e hipocresías que la trajeron consigo. Dame fuerzas para tensar con vigor el arco del juicio, dame prudencia e inteligencia en la elección de mis blancos, para que me enfrente a todos según su merecido: para que derribe a los destructores e incurables, espante al vicioso, prevenga al descaminado y hostigue al necio con el solo silbido de la flecha sobre su cabeza. Y también enséñame a tejer una corona, para que pueda a mi manera ceñir las sienes de los que te son gratos. Pero haz sobre todo, ¡oh Señor! que nunca se apague el amor por ti, sin el cual todo se vuelve imposible, aun lo más insignificante: para que tu reino sea grande y glorioso, por todos los lugares y todos los tiempos, amén."

Con esta gravedad profética de decisión, Kleist trató de sacudir a los alemanes y sacarlos de su letargo político. ¿Quién habría podido comprenderlo? Los románticos [illegible]edicaban la fe en el espíritu nacional, en el vigor creador del pueblo, con un lenguaje mágico-rapsódico que se escuchaba como una revelación, pero que contenía un tono falso. En esas efusiones se glorificaba al pueblo como una madre mística o una divinidad, con una nostalgia melancólica totalmente ajena al espíritu de Kleist, y esta conmoción extática

acabó siendo un fatal destino político. Mientras se desbordaba en baladas, novelas y dramas, se abría la fosa a todas las esperanzas de un orden político que estuviera a la altura de su época. El movimiento popular contra Napoleón se dejó sofocar por los príncipes cuando la exaltación hubo prestado su servicio, y se evaporó en obras literarias. Por el contrario, Kleist se dejó arrebatar por un lenguaje que parecía ser la erupción de un maniático porque revelaba una contradicción absoluta entre realidad y visión. Sin embargo, nunca perdió el suelo bajo los pies. En su última obra, el *Príncipe de Homburgo*, escribió la glorificación clásica de los militares prusianos, con un conocimiento y un amor que revelan la nostalgia que sentía por este mundo perdido. En este drama creó la más poderosa figura de un soberano en el teatro alemán, el Gran Elector, un monarca ideal que tiene la estatura espiritual para enfrentarse a cualquier catástrofe en "el frágil ajuste" de este mundo y que lleva el cetro con una legitimidad más que humana. Todos los generales se vuelven contra la aparente locura de sus actos porque nadie es capaz de comprender su concepto trágico de justicia. Sólo el príncipe, el falso vencedor, reconoce la verdad superior y decide la lucha en torno de su persona sometiéndose por propia voluntad al fallo, aparentemente absurdo, del soberano.

Viena, la antigua residencia imperial, logró bajo el peso de los acontecimientos de la época un poeta de la soberanía como no lograra Alemania, a pesar de Kleist y Schiller. Grillparzer odiaba a Prusia, cuyo ascenso observaba con la furia de un austriaco. Pero su Austria le dificultaba su patriotismo. En el otoño de 1826 hizo una peregrinación a Weimar como si fuese a un lugar sagrado y se lamentó con Goethe de su "aislada posición en Viena". En vano buscó un asilo como el que había encontrado Goethe. Tuvo que seguir siendo un "aduanero", una figura gris en la jerarquía burocrática de Viena, porque tampoco había lugar en la ciudad imperial para un gran poeta político. La ingratitud de los Habsburgos para con sus grandes hombres era proverbial —ya Mozart la había sentido—, en la plácida Viena hasta Schubert llegó a escribir en su diario: "¡Envidiable Nerón, que fuiste tan fuerte como para destruir un asqueroso pueblo al acompañamiento de cuerdas y cantos!" En el diario de Grillparzer encontramos estas palabras: "Debería admirarse a un poeta austriaco más que a cualquier otro. Quien no pierde el ánimo en semejantes condiciones es realmente una especie de héroe." Respiraba el aire del estado policíaco de Metternich, y su propia hipocondría contribuyó a que su carrera burocrática se convirtiera en un infierno. En su alma, el filisteo y el artista luchaban entre sí, de tal modo que se dejó oprimir sin resistirse en vez de intentar la fuga al aire libre. Pero todo esto no reduce los desconsolados 43 años que se pasó en su galera. Fueron sobre todo las intrigas personales las que le amargaron estos años en tal forma, que su energía fue disminuyendo y adquirió la fama de ser un

empleado descuidado. Se apoderó de él un asco patológico; las autoridades se valieron de su dependencia para destruirlo poco a poco. Una pieza tras otra fue prohibida por la censura o quedó en entredicho durante mucho tiempo. En las promociones se le pasaba por alto metódicamente. En 1831 fue nombrado director del archivo de la Cámara Imperial porque nadie solicitó ese puesto, y en él se encontró con hostiles subordinados y un trabajo estúpido. No se tomó en cuenta su solicitud por el atractivo puesto de director de la Biblioteca de la Universidad. "Mi alma se entristece hasta la muerte. Siento que me apago desde el interior", escribió en Berlín cuando vio cómo también las esperanzas que había puesto en un viaje a Alemania se esfumaban totalmente. Se resignó a lo irremediable y sólo trató de olvidar de vez en cuando, en algún viaje, la miseria de su vida burócrata. Su anhelo de libertad sólo podía moverse ahora en el campo de la poesía. Cuando solicitó su pensión en 1856 y se le despidió con el título de Consejero Áulico, ya había muerto en él el poeta; lo sabía, y eso fue su dolor más grande.

Was je den Menschen schwer gefallen,
eins ist das Bitterste von allen:
Vermissen, was einst unser war,
den Kranz verlieren aus dem Haar,
nachdem man sterben sich gesehn,
mit seiner eignen Leiche gehn.

[De las cosas que entristecen al hombre, / una es la más amarga: / Echar de menos lo que alguna vez fue nuestro, / perder la corona que estaba sobre nuestros cabellos, / y, después de habernos visto morir, / andar con nuestro propio cadáver."]

Grillparzer era legitimista con todas las fibras de su alma. Nunca dudó de que los principios democráticos fuesen condenables. No obstante, sus dramas se toparon en Viena con la misma resistencia impenetrable que se opuso a Kleist en Berlín, de tal modo que cansado de "la lucha eterna con la imbecilidad y la maldad", renunció a su propósito de escribir un ciclo de dramas nacionales, y se retiró nuevamente a sus inofensivos temas mitológicos. El manuscrito de su primer drama patriótico, el *Rey Ottokar*, fue retenido por la censura durante dos años, por pura desidia. Con motivo del *Treuer Diener seines Herrn* ("El fiel servidor de su amo"), el emperador Francisco, famoso por su incapacidad intelectual, tuvo escrúpulos respecto de su política exterior. Después de la representación mandó decir al poeta por medio del jefe de la policía que la obra le había gustado tanto, que deseaba adquirirla para su colección privada, y le ofreció el pago que él quisiese con la condición de que la obra quedase guardada en el archivo imperial. Grillparzer ocultó su furia en la amable respuesta en que deplora que el manuscrito ya se haya reproducido y salido al extranjero. También él, acusado de ser un servil monárquico, establecía una tajante distinción entre el

verdadero estado austriaco y su ideal de soberanía, que en el fondo concordaba con el de Kleist, Dante y todos los monárquicos visionarios. Detestaba y despreciaba al emperador bajo cuyo reinado le había tocado vivir, con una amargura que sólo podía provenir del amor defraudado. El resplandor mágico que rodea a sus personajes reales es obra de su imaginación. La soberanía por gracia de Dios que presenta en ellos no sólo va en contra de los vulgares demócratas, sino también de los mismos Habsburgos. Sus soberanos están en un conflicto eterno entre su misión sobrehumana y su persona insuficiente. Gobernar es para ellos un oficio trágico, como lo era para Grillparzer servir y obedecer. La encarnación más perfecta de este destino trágico es la figura del emperador Rodolfo II, el amigo de la poesía y las estrellas en *Bruderzwist* ("Lucha de hermanos"). Lleva la cabeza muy por encima del polvo de los acontecimientos políticos, en la claridad de la contemplación pura en la que se vuelven visibles los límites de todo poder terrenal.

El entusiasmo por el emperador francés había dado en toda Europa, una vez más, un enorme impulso al culto del héroe. En la Europa de la Alianza cristiana que lo había derribado, el ideal heroico palideció y se convirtió en un espectro que el nacionalismo burgués combatía como un espantajo de los tiempos antiguos. Surgió una mortal desavenencia entre el aristocratismo y el espíritu progresista. Sólo algunos permanecieron fieles a los ideales de la época clásica y prefirieron vivir como "anacrónicos" en el reflejo de ella. Les aquejaba una irremediable contradicción con su época y sólo pudieron conservar su fe en el destierro voluntario. Estos ermitaños sentían predilección por seguir las huellas de Goethe en Italia, el país de donde había venido el ideal clásico. Allí encontraban aún la humanidad ingenua, la naturaleza fulgurante y el resplandeciente gran arte, el último residuo del paraíso. De todos los países llegaban a Italia las almas sedientas de belleza. Roma fue para el ruso Gogol su segunda patria, el orgulloso Keats sólo allí pudo hallar su tumba. Shelley se refugió con su odio contra Inglaterra en la bahía de Spezia, en la cual Byron, el más famoso de estos seres errabundos, quemó el cadáver de su amigo en una pira a la orilla del mar. En Civitavecchia vivía Stendhal como cónsul francés. El desolado puerto no fue para él un asilo feliz ni mucho menos, sino un nido de desdicha en el cual su país lo dejó morir en vida. Este discípulo del siglo aristocrático despreciaba con toda su alma los tiempos democráticos y nunca pudo perdonar a Francia la batalla de Waterloo. Había fingido tener devoción por el gobierno liberal y ahora expiaba este engaño, en forma parecida a Stifter y Grillparzer, como ignorado empleado subalterno. Los pequeñoburgueses que se las daban de gran nación y se sentían grandes hombres porque constituían una muchedumbre, ofendían su olfato. Por todas partes reinaban la mentira, la cobardía y el odio mezquino contra lo noble. Para poder respirar en este aire corrompido Stendhal escribió sus obras cristalinas, que pasaron desapercibidas, para un

público futuro en el que creía en sus mejores momentos. Quiso que se le enterrase cerca de la Pirámide de Cestio, junto a Shelley, y en su epitafio se declara italiano: *"Enrico Beyle - Milanese - Visse Scrisse Amo - Quest' Anima - Adorava - Cimarosa Mozart e Shakespeare."*

También se dirigió hacia el país clásico el conde Von Platen-Hallermünde, nacido en Turingia. Se consideraba el último heredero de una época agonizante, como Hölderlin, Kleist y Grillparzer, pero lleva la marca del epígono. Se sentía aristócrata, pero la sangre azul que corría por sus venas era poca; sus ínfulas de noble más bien recuerdan el hecho de que fueron poetas burgueses quienes dieron brillo al clasicismo alemán. Este aristócrata enfermo de belleza sólo podía demostrar que había pasado el momento del cantor antiguo y cerrar la serie de poetas alemanes coronados de laurel, aquella serie que había empezado en una forma tan desgraciada. Ya desde joven sufrió desmesuradamente por el contraste entre sus propósitos y sus realizaciones, y durante toda su vida tuvo que contemplar la perfección como una cima inescalable. Cuando fue estudiante, se sumió en el estudio de otras lenguas y se ejercitó en el manejo de las formas extranjeras más complejas, pero ya en aquel entonces suspiraba: "¡Lectura y más lectura! Parece como si sólo viviese para leer o, más bien, que ni siquiera vivo, sino que sólo leo." El *Diván de Occidente y Oriente* lo entusiasmó por los estudios orientalistas, se enamoró del ghazel y se convirtió en el maestro insuperable de esta forma, que, tanto en su brevedad como en sus temas anacreónticos, sólo reanuda en el fondo la idílica del Rococó. Luego se apoderó de él un entusiasmo por el soneto, que dominó técnicamente como ningún otro alemán y que convirtió, siguiendo el ejemplo de los italianos, en el recipiente luminoso de sus sufrimientos eróticos. A la cabeza van los Sonetos venecianos, el monumento de la pasión que sentía por esta ciudad, que le parece la revelación de la belleza suprema, y de su amor por un joven veneciano que admira como encarnación de esa belleza. En él arde el fervor platónico de Winckelmann, consumiéndolo sin hacerlo feliz. Se arrulla en la conciencia orgullosa del aeda:

Mir, der ich bloss ein wandernder Rhapsode,
Genügt ein Freund, ein Becher Wein im Schatten
Und ein berühmter Name nach dem Tode.

[A mí, que sólo soy un rapsoda errante, / me basta un amigo, una copa de vino en la sombra / y un nombre famoso después de muerto.]

Pero estos sonetos no dejan de ser la contraparte de los Epigramas venecianos de Goethe. La ciudad de las lagunas hechiza al *décadent*, cuya dolorosa separación de la vida no llega a ocultar su actitud de virtuoso. Arrastraba consigo su sed de belleza como una maldición y tuvo que ver cómo se transformaba inconteniblemente en una enfermedad crónica. Desde 1826

pudo sustentarse en sus viajes por Italia con una pequeña pensión honoraria que le otorgó Luis I de Baviera, el benévolo constructor del Munich clásico, el amigo de los artistas. En su contacto con las obras artísticas de la Antigüedad y el Renacimiento, Platen se exaltó hasta creerse llamado a una misión heroica y a fundar una nueva aristocracia que crearía en calidad de poeta errante. Sus odas se embriagaban con el ideal de una segregación señorial, que ensalza ante los jóvenes imaginarios, con la fe en la belleza intemporal, y revelan con los altos vuelos de sus estrofas antiquizantes la inseguridad secreta del maestro apolíneo. En una de ellas ruega a los astros:

Lehrt mich grössere Schritte, lehrt mich
Einen gewaltigen Gang!

[¡Enseñadme pasos más grandes, enseñadme / un andar poderoso!]

Recordando los cantores antiguos, se yergue y asume el papel del poeta-guía resucitado. El protegido del rey reaccionario de Baviera cifra sus esperanzas en la Revolución de Julio e invoca en su soledad las grandes figuras de su época: el destituido rey francés, el emperador en Viena, Goethe en Weimar. En los *Polenlieder* ("Canciones de Polonia") abandona la oda antiquizante y adopta las estrofas populares de Freiligrath, pero tampoco éstas pueden remediar su inseguridad. En sus últimos himnos se atreve a emprender el peligroso ascenso hacia los *Festgesänge* ("Cantos festivos") en el estilo difícil de Píndaro. En ritmos de vuelo rapsódico celebra los poderes eternos de la historia y maneja asociaciones históricas y mitológicas. El poeta es el amo del mundo, habla como un ser elegido a sus amigos, los reyes y los nobles de la tierra. En el último de estos cantos, el *Hymnus aus Sizilien* ("Himno de Sicilia"), Platen se nombra heredero de Píndaro y Homero y proclama que el rapsodismo de la Antigüedad ha pasado gracias a él a Alemania.

Erlauchte Taten begleite stets
Des Sängers Wort, das rühmlichem Beginnen unerschwinglichen Lohn verheisst,
Der der Gemeinheit nicht erreichbar.
Schön erwuchs Deutschland in heroischer Kraft;
Doch schöner, die entwölkte Stirn mit Weisheit
Krönend, stehet es jetzt, und stolz hebt den wahnfreien Blick empor.

[Que siempre acompañe hazañas sublimes / el don del cantor, que promete a la empresa gloriosa un pago inalcanzable, / que ha sido negado a la bajeza. / Hermosa creció Alemania en heroico vigor; / pero aún más hermosa, ceñida la sien despejada / con sabiduría, se alza ahora, y sus lúcidos ojos levanta orgullosa al azul.]

¿Qué es esto si no la exagerada afectación de Klopstock? Ya no apunta hacia Dios o hacia una Antigüedad nebulosa, sino hacia un presente exaltado por el mito; pero la opulencia de imágenes es tan superficial, el soplo hím-

nico tan forzado como en aquél. Tampoco Platen tenía talla para la exigencia heroica, por sus labios habla la desesperación. Su sufrimiento ya tiene algo de lo híbrido que caracterizó a los cantores y videntes alemanes que vinieron después. ¡En qué forma reveló la muerte la debilidad de este poeta del poder, que cantaba en el vacío! Cuando el cólera asoló Italia, huyó de la tierra firme a Sicilia, pero también allí creyó haberse contagiado y murió a consecuencias del empleo exagerado de medicinas: en la huida, en la última frontera de su paraíso de belleza.

CREPÚSCULO DE LOS DIOSES

En el año 1835 comenzó a publicarse la *Historia de la literatura nacional poética de los alemanes* de Gervinus, una primera presentación, nacida del espíritu liberal, de la literatura alemana desde los comienzos hasta el presente, que explicaba la muerte de Goethe como el fin de una evolución de siglos. Gervinus consideró que su tarea consistía en hacer ver a los alemanes que su historia había llegado con las obras de los clásicos a su meta universal y que ahora el espíritu alemán estaba destinado a reinar en Europa. Instaba a los alemanes a no dejar escapar otra vez esta oportunidad histórica, como había sucedido en el siglo de Lutero por culpa de un demonio maligno. Según él, sólo faltaba renovar el estado alemán y convertir a Alemania en nación, para que el pueblo de Goethe, que durante tanto tiempo había sido forzado a ser menor de edad, pudiese ejercer por fin sus derechos. Asegura que han pasado los tiempos de la poesía, y que no importa que se deje de cultivar durante algún tiempo si con ello se prepara el terreno a la acción política. "Debemos desear a la patria grandes destinos, y debemos nosotros mismos, en la medida de nuestras fuerzas, crear estos destinos, conduciendo al pueblo pasivo, para quien la vida del libro y la escritura representa la única vida espiritual y para quien la vida espiritual representa la única vida valiosa, al campo de la historia. Debemos mostrarle bajo una luz más propicia las hazañas y la acción, y convencerlo de que la educación de la voluntad es una obligación tan sagrada como lo es ahora la del sentimiento y de la razón." La obra termina con el siguiente toque de trompeta: "Ha terminado la competencia artística, ahora tenemos que fijarnos el otro objetivo que ninguno de nuestros tiradores ha tocado, a ver si Apolo también nos concede en él la gloria que no nos negó en el otro."

Este *pathos* no quedó sin repercusiones. Cuando Wilhelm von Humboldt confeccionó un grueso volumen en el que, a base de complicados análisis y paralelismos, interpretaba a *Hermann y Dorotea* como el principio de un nuevo clasicismo, Goethe hizo a un lado este comentario con la sonrisa en los labios. Pero ahora, después de su muerte, se generalizó el culto a los clá-

sicos alemanes con el sentido que le daba Gervinus: el culto a los poetas difuntos como símbolos del sentido de poder nacional. También apareció el hombre que les había deseado a los alemanes después de tantos poetas y pensadores, "un hombre como había sido Lutero, que emprendiera por fin la obra que el gran reformador ya tuvo deseos de intentar". Bismarck comenzó a construir los cimientos del segundo Imperio alemán, y por todas partes se levantaron pedestales a los clásicos alemanes como testimonios de esta consumación. Luis I de Baviera erigió el Walhalla en Ratisbona, el Panteón de todos los grandes alemanes, en forma de un templo griego. En Munich, los poetas favoritos de su romántico sucesor se mecían en la seguridad de que representaban la armonía entre espíritu y poder que Alemania había alcanzado por fin. No veían el inquietante empobrecimiento de la literatura alemana desde el momento en que la nación se aprestaba a convertirse en un poder mundial encabezado por Prusia. Sólo podía ofrecer figuras de falsa grandeza, pues la poesía ya no pudo respirar un aire vital en esta nueva atmósfera. Los pocos grandes autores de lengua alemana vivían en Austria o en Suiza.

El austriaco Adalbert Stifter aborrecía a Prusia y hacía responsable a Bismarck del empobrecimiento espiritual de Alemania. En ese aire viciado perdió el aliento; descubrió como Nietzsche el clima cristalino de la alta montaña y allí se refugió para poder soportar su existencia. En el *Nachsommer* ("Fin de verano"), en el *Witiko*, se creó la atmósfera espiritual que debía salvarlo de la asfixia. El *Witiko* relata el proceso de la fundación de una nación grata a Dios y realmente durable, como muda protesta contra lo que sucedía en la realidad. El Duque Wladislav, el fundador del reino de Bohemia, es el prototipo de la humanidad noble. Como los monarcas de Grillparzer, sabe dominar sus pasiones y se somete piadosamente a la ley divina; gracias a este dominio de sí mismo se convierte en un rey colmado de bendiciones. Sus enemigos son los príncipes sedientos de poder y corrompidos moralmente, que se agrupan alrededor de un usurpador y se oponen por puro egoísmo al orden universal divino. Después de largas luchas se establece el equilibrio de fuerzas sobre el que descansa el poder verdadero. Con esta visión histórica Stifter trató, de consolarse de la bajeza que veía en el presente. "Si no fuera por algunos hombres nobles e importantes", escribió en 1860, "se vería uno tentado, al ver las cosas que Europa es capaz de soportar, a volver la espalda a la raza humana y convertirse en un buen lobo, un elefante o un oso." Pero tuvo que presenciar lo que hasta el último instante había considerado inimaginable: que Austria fuera abatida en el camino trazado por el Canciller de Hierro al fundar el nuevo Imperio. El poeta de la "ley de la benignidad" consideró bienaventurados a "aquellos que murieron antes de ver lo que está sucediendo..."

Sin embargo, en el esplendor de la fundación imperial de Bismarck res-

plandeció el triunfo sin par del músico-poeta que pensaba que había llegado la hora de un florecimiento nunca visto del arte alemán. Ricardo Wagner encarnaba como artista la misma voluntad de poder que Bismarck encarnaba como estadista y Nietzsche como pensador. Se creyó elegido para librar de su decadencia al mundo entero postrado. Éste fue el programa con el que, en sus escritos artístico-políticos, se abrió el camino hacia Bayreuth, para colocar la primera piedra de su imperio. En el ensayo *Arte alemán y política alemana*, escrito en 1868, describe con colores siniestros el destino que hasta entonces habían tenido los grandes espíritus creadores alemanes, pero con la intención muy premeditada de convencer a los príncipes alemanes de que una parte indispensable del dominio universal de Alemania era el reconocimiento del arte alemán, sobre todo del suyo propio. Alega que la superioridad de Francia consiste en que ha sabido elevar el arte a factor de poder, y que la persistencia de esta superioridad depende directamente de la incomprensión de los príncipes alemanes respecto del arte alemán. "Por lo tanto, el triunfo de la política francesa, que desde Richelieu apunta hacia la hegemonía europea, sería conservar y completar esta incomprensión." Continúa diciendo que es Alemania quien está llamada a adquirir esa hegemonía porque ha llegado a la cumbre de su arte, y prosigue en tono amenazador: "Si los príncipes alemanes no son los fieles guardianes del arte alemán; si ayudan, consciente o inconscientemente, a que la cultura francesa triunfe sobre el espíritu alemán que ellos mismos desconocen e ignoran en una forma tan triste, sus días estarán contados, ya venga el golpe de allá o de aquí." Pero si los estadistas cumplen con su deber, entonces puede esperarse "para todos los pueblos europeos la salvación que ninguno de ellos podría lograr por su propio espíritu".

Wagner despreciaba el Estado "bárbaro", quería que su obra fuese considerada como una liberación hacia una cultura estética. Sin embargo, su instinto de poder le aconsejó emplear a los príncipes como colaboradores. En el "reino estival de la gracia" trazó sus planes como protegido de Luis II de Baviera, e inauguró sus festivales ante una luneta de reyes en 1876. Nietzsche fue testigo visual del "mayor triunfo que jamás haya alcanzado artista alguno", y le dio la bendición con una de sus Reflexiones Intempestivas, *Ricardo Wagner en Bayreuth*. Glorificó a Wagner como un "Anti-Alejandro", como un "simplificador del mundo", y alabó su voluntad de dominación que había sometido a toda Europa: "la terrible seriedad con que obra y la fuerza de su puño, con que agarra todo lo que se propone y deja caer allí su mano, firme como si fuese de bronce". También alaba a Wagner por haber restituido su santidad al mito, que había sido rebajado a cuento para niños, para que el pueblo alemán pudiese curar con él su alma. Así emprendió este arte su carrera universal, sustentado por la nueva importancia de Alemania y sustentándola él a su vez. En las figuras de Lohengrin, Wotan, Sigfrido, Hagen, Tristán y Parsifal, los dioses y los héroes germánicos bajaron al presente

del nuevo imperio, como parábola mitológica de aquello que ahora se llamaba Europa.

En vista de este éxito, Nietzsche retrocedió horrorizado ante la nueva Alemania. Se retiró a la Engadina, para clamar desde las montañas contra la impostura del nuevo arte, del nuevo imperio, de toda la civilización moderna. Pero su mensaje del Superhombre y de la Voluntad de Poder no eran adecuados para socavar la nueva Alemania. Se complacía en oponerle satíricamente el ideal del hombre aristócrata, de la cultura aristócrata. Como portador de una nueva cultura del poder formuló las virtudes aristocráticas en palabras afiladas como puñales, que poco después debían convertirse en las armas más peligrosas contra la humanidad. "Por ejemplo, es aristocrática la retenida apariencia *frívola* con que se *enmascara* la firmeza estoica y el dominio de sí mismo. Es aristocrático andar despacio, en todo, y también la mirada lenta. Admiramos difícilmente. No hay muchas cosas valiosas; y éstas vienen por sí solas y *quieren* venir a nosotros. Es aristocrático eludir pequeños honores, y desconfiar de aquel que elogia con facilidad. Es aristocrático dudar de que sea posible comunicar los sentimientos; la soledad no elegida, sino dada. La convicción de que sólo tiene uno obligaciones con sus iguales y de que hay que portarse con los demás arbitrariamente; de sentirse uno siempre como alguien que *concede* honores y de admitir rara vez que nadie tenga que concedérnoslos; de vivir siempre disfrazado, como quien viaja de incógnito, —para ahorrar muchas vergüenzas—; de ser capaz del ocio y no sólo trabajador como las gallinas..."

En Berlín, la efervescente metrópoli del poder alemán, el viejo Theodor Fontane miraba con escepticismo la nueva generación. Captó para la posteridad la fanfarronería de los años que siguieron a la guerra franco-prusiana, no con el *pathos* del profeta, sino con la fina ironía del escéptico resignado. Sus novelas retratan la sociedad de tiempos de Guillermo II con el exacto conocimiento local del auténtico berlinés y con el elegante distanciamiento del semifrancés. Esconden su crítica exquisitamente en la ironía del espectador imparcial y libre en su interior. El amor de Fontane se derrama en los rincones reposados de la capital y de la Marca de Brandenburgo que se inundan cada vez más con el ruido de una edad del latón. No se deja embaucar por los ostentosos nuevos ricos del tipo de Jenny Treibel, advierte su vacuidad interior y su deshumanización, y comete la herejía de defender el sentimiento natural que ya no cuenta con partidarios. Su serena bondad le impide tratar de cambiar el curso de los acontecimientos, pero como evita cuidadosamente la solemnidad y siempre da la última palabra a lo sencillo y auténtico, aun cuando por ello sufran las convenciones morales, no fue ni mucho menos el favorito de la sociedad que describía. Este cronista no heroico encontró, tanto por parte de la burguesía como de los encumbrados, una resistencia y una enemistosa repulsa. Prefirió describir a ambas clases desde el distanciamiento

irónico del hombre retirado de la vida pública, necesitado, pero independiente. "En el trato con la corte y con los cortesanos tuve dificultades", escribió en una ocasión. "Sólo pagan con 'honor', y como este honor no tiene para mí ni siquiera el valor de un panecillo duro, no me cuesta trabajo renunciar a él." Era evidente que oponía el frugal prusianismo de Federico el Grande a la pomposa opulencia contemporánea. El *Stechlin* relata los últimos días de un pobre hidalgo rural de la Marca y deja que una vez más, en la claridad otoñal de su bien vivida existencia, fulgure la belleza de la vida aristócrata. El sosegado crepúsculo de este hidalgo anticuado, que está más cerca del pueblo que de los imponentes representantes del heroísmo moderno y que saluda con gratitud las pocas cosas buenas que aún puede encontrar, —este cuadro sereno de despedida es el último idilio de espíritu clásico, una obra de Alemania del norte que corresponde al *Nachsommer* de Stifter. El *Stechlin* por sí solo contiene más verdad humana que todas las óperas de Wagner. Naturalmente, también tenemos que ver en este hidalgo rural un autorretrato de Fontane, quien como burgués trasfiguraba la aristocracia agonizante.

Sólo los espíritus verdaderamente libres eran capaces de ver cómo eran realmente las potencias imperiales detrás de la máscara, y de decir serenamente lo que veían. También el historiador Jacob Burckhardt tenía la mirada de adivino y veía el mal en la concentración del poder. En las *Reflexiones sobre la historia universal* caracterizó la relación entre Estado y cultura con frases desprovistas de toda ilusión. Como contemporáneo de Bismarck y Wagner señaló la "imposibilidad policíaca de toda grandiosidad espontánea" en la época moderna, y reveló el papel ambiguo del Estado en la historia del espíritu. "Los gobiernos poderosos tienen repugnancia por lo genial. Al Estado casi no le 'sirve', a no ser que se preste a las más fuertes acomodaciones: pues allí sólo cuenta la utilidad." También Nietzsche decía cosas parecidas antes de sucumbir él mismo a la embriaguez de poder. En la tercera *Intempestiva* dice lo siguiente: "Al Estado nunca le importa la verdad, sino únicamente la verdad que le es útil o, para ser más exactos, sólo le importa todo lo que le es útil, ya sea verdad, verdad a medias o engaño." Hebbel muestra en *Gyges und sein Ring* ("Gyges y su anillo") la vanidad de los símbolos estatales y hace que el rey Kandaules sucumba trágicamente en su intento por destruir su encantamiento:

Ich weiss gewiss, die Zeit wird einmal kommen,
Wo alles denkt wie ich; was steckt denn auch
In Schleiern, Kronen oder rotlgen Schwertern,
Das ewig wäre? Doch die müde Welt
Ist über diesen Dingen eingeschlafen,
Die sie in ihrem letzten Kampf errang,
Und hält sie fest. Wer sie ihr nehmen will,
Der weckt sie auf—

[Sé con certeza que todos algún día / pensarán como yo; pues ¿qué hay de eterno / en velos, en coronas, o en espadas / cubiertas por herrumbre? Pero el cansado mundo / se ha dormido sobre todas estas cosas, / ganadas en su última batalla, / y no las suelta. Quien intenta / quitarlas de su mano, lo despierta—.]

Cuando la plebeyización materialista también contaminó la literatura, Stefan George le contrapuso una vez más la consagración de lo heroico. Como un cantor anacrónico de una nueva alianza entre espíritu y poder reunió a sus seguidores en un grupo cuya consigna fue el desprecio de todo lo público, popular, profano y vulgar. Dijo que la época no era digna de escuchar cantos sublimes, y durante largo tiempo se mantuvo totalmente alejado de ella. Pero su aislamiento también provenía de una voluntad de poder y, como se vio más tarde, de un conocimiento preciso de la estrategia del éxito. Ya sus primeras obras —como el *Algabal*, la glorificación del emperador-sacerdote— ostentaban un bizantinismo que se remonta más a la *décadence* francesa que a la Antigüedad. Los libros de versos de este jefe oculto continuaron los brillantes artificios de los parnasianos con los temas del mago, el vidente y el cantor; bajo las más variadas vestiduras sacerdotales, griegas y moriscas, germánicas y medievales. En el círculo de los apóstoles exaltados de Munich, que se agrupaban en torno de Schuler y Klages, se dejó inducir a participar en el coro extático y a erigirse en fundador de una nueva religión, lo que nunca se le había ocurrido a un rapsoda. Su revelación está en el libro conmemorativo en honor de Maximin, publicado en 1906, en que proclama como dios de un nuevo "evo" *(ewe)* a un muchacho que amaba, muerto repentinamente. En él se nombra anunciador de este dios, al cual le fue concedido abrazar en vida, y se atreve a poner este fetiche junto al Jesucristo de doce años en su visita al templo. Basta con recordar a Platen para poder apreciar la magnitud de esta alucinación. Semejante irrupción en el ámbito profético sólo era posible para un discípulo de Wagner y Nietzsche. George escapó de su error refugiándose nuevamente en la inaccesibilidad del cantor y ahora fundó con ésta una posición de poder profano. Se presentó como fundador y legislador de un nuevo imperio y edificó los últimos escalones de su trono con *Der siebente Ring* ("El séptimo anillo"), *Der Stern des Bundes* ("La estrella de la alianza") y con *Das neue Reich* ("El nuevo imperio"). También sus apóstoles —véase a Gundolf en *Dichter und Helden* ("Poetas y héroes")— celebraban las virtudes en que se basa el poder visible. Con la orgullosa sublimidad de su lírica, con su ademán hierático imbuyó a una élite el sentido de grandeza y de belleza apolínea, y puede parecer perdonable que esta juventud consagrada por él confundiera a menudo la nobleza con la petulancia y la perfección con la afectación. Menos perdonable es la tendencia a la sumisión intelectual que despertó en ella. Pues, como medio hacia el poder, su poesía no sólo debe evaluarse estéticamente; en contraste con los versos de Platen, ésta sí hizo historia, y ya ahora puede verse como

un preludio al triunfo neroniano que su culto de la "fraternidad" ayudó a preparar. El mensaje contenido en las palabras siguientes:

In jeder ewo
Ist nur ein gott und einer nur sein künder

[En cada evo / sólo hay un dios y sólo uno es su profeta.]

se reveló como una peligrosa promesa. En el *Nuevo reino*, el maestro del "Círculo" vio a Alemania como el corazón de Europa y vaticinó un imperio alemán que llegaría desde el Mar del Norte hasta Sicilia. Fue la segunda vez que jugó con el fuego, esta vez como profeta político, y el hecho de que también ahora provocase entusiasmo no prometía nada bueno. Desprecio de las masas, veneración de lo heroico hasta la deificación de César, culto de la belleza, consagración —con semejantes consignas creyó ser el poeta de su pueblo poco antes de que éste se sometiera al poder de un solo hombre. Esta contradicción interior indujo al poeta Albert Verwey a separarse de George, ya durante la primera Guerra Mundial. Verwey señala los límites de la poesía de George allí donde comienza su orgullo de dirigente, y lo abandona diciendo que el poeta auténtico vive desconocido "en el seno de su pueblo", y que "no vendrá a su pueblo como un profeta de una nueva religión, no como el Uno admirado y aclamado que impone a la multitud el poder de su palabra".

También Carl Spitteler, otro de los opositores de esta época, ostenta en su orgullo de rapsoda sus infaustos rasgos. Había roto con sus tiempos en una forma parecida a Nietzsche y George y se enfrentaba a la edad democrática como el último conocedor de las leyes que rigen en la gran poesía. Sin embargo, también él está saturado en todas sus fibras de esta contradicción. El renovador de la epopeya homérica era al mismo tiempo un brillante periodista, el enemigo de los naturalistas creyó necesario redactar novelas ejemplares naturalistas para demostrar su superioridad, el defensor de la poesía mitológica no poseía otra fe que la fe en sí mismo. En los versos de sus cantos en honor de los dioses resuena un tono blasfemo que hace imposible la auténtica solemnidad y que quizá es lo mejor que se puede encontrar en ellos. También él fue un cantor sin dioses, también él careció de humildad y de amor por la humanidad. Su dolor demasiado pronunciado por falta de reconocimiento revela que no consideraba esta oscuridad como una distinción superior, y este dolor gira siempre alrededor de su morbosidad personal.

El siglo XX vuelve a conocer déspotas, y también a los pies de éstos encontramos los poetas que cantan el poder y que se consideran los heraldos de una nueva era universal. Sin embargo, lo único que han conseguido es prostituir a tal grado el sueño de estos poetas burgueses del poder, que parece

que ha quedado desprestigiado para siempre. El norteamericano Ezra Pound quería renovar en su juventud el ideal del trovador que también blande la espada, y llegó a convertirse en el glorificador de Mussolini. En el Tercer Reich, el vienés Josef Weinheber, un virtuoso de la lírica antiquizante, pudo saborear la gloria de ser el primer rapsoda alemán. Su corazón apasionado hervía por la belleza de la existencia en todas sus formas: como desnudo placer erótico, como fulgor de la palabra esculpida imperecederamente, como lucha, como danza sobre el abismo, como unidad de "nobleza y muerte" (*Adel und Untergang*). Con todo, su fe en la forma sublime no dejaba de ser un mero reflejo de las odas y elegías de Hölderlin, su mística de la palabra salvadora un abuso sospechoso de la doctrina cristiana, su papel de primer actor en la literatura alemana ajustada al nazismo fue la traición a sí mismo, que más tarde trató de expiar con el suicidio.

La Profanación

LOS PRESTIDIGITADORES

Tipos secundarios

El mago, el vidente y el cantor son las formas primigenias del poeta, que se pueden reconocer en la corriente de las manifestaciones como esencias constantes. Cada una de ellas tiene un margen de variaciones infinitas, a través de las cuales se trasluce claramente el arquetipo. Lo que ya ha durado tanto tiempo puede aceptarse como imperecedero en la historia de la literatura universal.

En la realidad histórica, sólo los poetas más cercanos al origen encarnan con pureza a estos tipos. Existen figuras de alto rango que participan de más de una forma primigenia o que pasan de una a otra. Así entre los judíos no sólo se conocía el tipo vidente, y entre los griegos no sólo el cantor. Pero cada tipo parece tener una época en que se convierte en dominante, hasta ser reemplazado por otro. El tipo eclipsado no desaparece; sólo sale de la escena para quizá resurgir más tarde. Algo parecido sucede con su distribución geográfica. Algunos pueblos parecen propender a un tipo determinado, de tal manera que siempre vuelven a él, no importa cuántas veces haya sido desplazado por otro. En la misma forma existen también cruzamientos espaciales, y las literaturas más ricas son las más híbridas.

Los arquetipos brotan de condiciones históricas que han desaparecido desde hace mucho en Europa. Magia, profecía y nobleza guerrera son actualmente recuerdos que sólo conocemos por los poetas antiguos, y que en contadas ocasiones vuelven a actualizarse en el "genio". Esta palabra no significa en el fondo otra cosa que la concordancia con los tipos primarios. Decimos "grande" e indicamos con ello el retorno de lo primigenio. El secreto de la grandeza poética es su relación con las formas arcaicas del espíritu poético. Éste sólo puede comprobarse directamente en las grandes figuras, él es quien las convierte en excepciones entre los talentos menores. Pero no sólo los grandes hacen la historia literaria; en el fondo, como reencarnaciones están fuera de la historia. El número de las obras eternas es reducido, el de las obras pasajeras infinitamente grande. El material efectivo de la historia literaria está formado por la masa de obras que nacieron de su tiempo; provienen de talentos que disponían de los medios literarios usuales en su época. No tienen relación directa con los impulsos poéticos elementales, pero crean en cambio la cultura literaria adecuada a su tiempo y su situación. El genio, la excepción, no crea cultura; esta tarea está encomendada a otros espíritus, que aprovechan los logros geniales y los fertilizan para la tradición. En los lapsos que carecen de poetas de primer orden, estos talentos son quienes garantizan la supervivencia de la poesía y mantienen vivo el recuerdo de lo grande. La historia de la literatura debe casi todo a ellos. En esas épocas

intermedias, con su sinnúmero de figuras laboriosas y su complicado tejido tradicional, los arquetipos se convierten en fantasmas intangibles, y sólo cuentan los prototipos cercanos y los problemas de actualidad. Toda época de cultura literaria conoce cierto número de autores importantes cuya "influencia" puede señalarse por todos lados y que pertenecen al "presente" porque los contemporáneos adoptan ante ellos una actitud de admiración o de repulsa, consciente o inconscientemente. Estos autores casi nunca son los grandes del pasado, sino los maestros que se admira como personificación del espíritu de la época. Constituyen la realidad exterior de la historia literaria "inferior", la relación misteriosa de los grandes entre sí constituye la realidad "superior". Moisés o Hesíodo no significan nada para Boileau o para Bernard Shaw, pero mucho para Dante o Goethe.

Pero la historia del espíritu humano es como el movimiento de las ondas en un líquido, cuya propagación e interferencias continúan aún mucho después que se ha olvidado la causa que lo originó. La creencia en demonios, héroes o dioses es inherente a la humanidad; también actúa en épocas descreídas o supersticiosas y también repercute en la literatura temporal. En ella aparece en formas poéticas derivadas, que llamaremos tipos secundarios. A éstos les falta o la consagración divina de su vocación o la hora histórica propicia. Levantan los ojos a los arquetipos, sin poderlos alcanzar, o se traicionan a sí mismos por perder de vista el sentido de su obra. Sin embargo, mientras aún pueda hablar el espíritu poético, también puede establecerse el parentesco de estos descendientes con sus tipos de origen. A los desarraigados les falta la estremecedora tensión interna, ya no viven en el refugio y el peligro originales. Pero no dejan de seguir una dirección determinada que los separa de sus semejantes. El viejo hechizo no los deja libres, aun cuando ya no lo entiendan bien o no se atrevan a vivir su enajenación.

Así, los tipos secundarios no están marcados con la exclusividad fatal de los primarios. Mudan su color con más facilidad y muestran toda la gama de lo híbrido. Al hipertrofiarse, el mago olvida totalmente su elemento divino y se esconde en el vestido del prestidigitador irresponsable, del apóstol sectario o del poeta artificioso. El profeta en el desierto se transforma en el sacerdote de una iglesia poderosa, que caerá quizá más tarde en manos de una divinidad desconocida, o en falso profeta. El cantor mítico se encierra en la celda del poeta erudito para deleitar con delicados bocados literarios a los aficionados, o continúa su existencia disfrazado de hímnico epígono o de vagabundo desalifiado.

La fuerza interior del tipo disminuye a medida que aumenta el cruzamiento, pero su lenguaje se enriquece gracias a estas combinaciones. En las líneas fronterizas se encuentran los seres más interesantes, como dice Lichtenberg, y la poesía alcanza momentos sublimes aun allí donde un mago se convierte en profeta, un profeta en cantor, un cantor en mago o profeta. Pero

este enriquecimiento también significa inevitablemente el comienzo de la degeneración. Cuanto más se agotan todas sus posibilidades, tanto más se hipertrofia la tradición, con más rapidez se transforma en artesanía. En este plano la poesía se transforma en literatura. La tradición histórica adquiere tanta fuerza, que hasta los grandes espíritus crean sus obras ateniéndose más a ella que a sí mismos. La hueste de seguidores se encarga de rebajar la visión genial al plano de la rutina artificiosa. Los matices típicos de las formas híbridas se reconocen cada vez con más dificultad, y acaban por confundirse totalmente, de tal manera que sacerdotes, poetas y prestidigitadores emplean las mismas palabras y cuando mucho sólo revelan por su afectación que no se tienen por tales. Ésta es la época de los maestros alejandrinos, que aparentemente disponen de todos los dones del pasado, pero ya no tienen nada realmente grande que decir, la época en que el libro de un historiador o un científico puede contener más originalidad poética que el refinamiento de un versificador hábil. Pero aun en los ademanes de estas celebridades literarias pueden descubrirse a menudo las últimas huellas de los iniciadores que originaron todo.

El reino de Hermes

La magia es una oscura profesión que deja amplio margen a patrañas y quimeras. Es difícil distinguirla del engaño. Ya el oficio de chamán debe haber sido el campo de acción para embaucadores y malhechores empedernidos, que se jactaban de sus ficticias aventuras en el Más Allá y contenían la risa mientras su público escuchaba con temor o entusiasmo sus palabras. Del frenesí al fraude, de lo demoniaco al crimen, sólo hay un paso. Por eso en todas las épocas el charlatán acompaña al mago auténtico. Finge ser un hombre divertido o seductor, liberador o brutalmente dominante; en una forma u otra, lo único que le importa es su propia persona. Con sus maquinaciones explota a los crédulos, juega con ellos en una forma audaz o diabólica. Los conduce al engaño o a la destrucción, como el Flautista de Hamelín, poniendo ante sus ojos el espejismo del camino que conduce al monte de la felicidad.

En el himno homérico a Hermes, se ensalza a este dios como el acompañante de las almas al infierno y como dios de los poetas y los ladrones. Este himno lo describe como un embaucador genial; ya en la cuna roba los bueyes sagrados de Apolo, pero contesta tan astutamente al interrogatorio, que Apolo admite en su círculo al "astro cambiante" y entabla con él una estrecha amistad. Le permite existir junto a él como poeta, sólo se reserva rigurosamente el don profético. Hermes le regala a su vez la lira, por él inventada. La lira, el instrumento de Apolo, es el invento del dios ladrón, quien se la entrega a Apolo con palabras que la destinan a convertirse en el alegre juguete y el deleite del género humano.

Hermes, el hijo de la Maya, tiene muchos semblantes. Era también el dios del mago, que con su báculo regalaba fortuna y enviaba sueños, era el dios taimado del ganado y el fraude, del comercio lucrativo, el mediador entre el mundo inferior y el superior. En él está encarnada toda ambigüedad beneficiosa y en él se realiza la unión de la poesía y los misterios de ultratumba. Evidentemente, ya los griegos consideraban el ilusionismo como una forma de poesía, pero distinguiéndola nítidamente del alto arte apolíneo. Existe una región de la literatura en la que Hermes ha reinado en todos los tiempos. En ella viven figuras cuyo elemento es la anarquía y el fraude y que aun así participan de la consagración poética. Aquí pululan innumerables productos de cruzamiento en los que aflora el fondo mágico prístino de toda imaginación. También grandes poetas se han detenido aquí, temporalmente o para siempre. El mito de Hermes brilla de lleno en el *Fausto* de Goethe.

En los ilusionistas mágicos sigue trasgueando el presentimiento chamanista de lo suprasensible. Ya no deben o ya no pueden ejercer la magia ritual, pero siguen soñando las grandes aventuras del alma sin espiritualizarlas en la poesía. Su hechizo consiste en que aún trasmiten espontáneamente la dicha y el terror de sus alucinaciones. Aún existe para ellos la unidad de mundo interior y exterior, aunque sólo sea como puro desvarío. Son en parte niños, en parte chiflados enfermizos. Los infantiles permanecen toda su vida en el paraíso, los enfermos son la atormentada presa de sus demonios. Pero aquí también se traslapan salud y enfermedad, felicidad y maldición. Los aparentemente dichosos pueden obrar como duendes malignos, los incurables, realizar cosas maravillosas. Como saben que se les considera inoportunos e indeseables, se valen de estimulantes para olvidar su situación desconsolada. Hasta que llega el día en que se convierten en esclavos de la droga y pierden el resto de su dignidad. Así sucede a menudo, pero no siempre. La diferencia entre el poeta y el depravado se manifiesta allí donde este proceso no sigue el curso acostumbrado.

También entre los videntes se cuentan pocos elegidos. En todas épocas aparecen profetas que son considerados mensajeros del diablo porque predican un dios derribado o que está por venir. También los siervos del diablo se consideran elegidos; ensalzan la carnalidad, la violencia, un ídolo humano o un concepto convertido en fetiche. Como apóstoles de este ídolo arrastran a las masas tras de sí y fundan una religión, erigiéndose en sus sumos sacerdotes. El falso vidente sucumbe a la primera oportunidad a la tentación del poder y se transforma en el tirano ambicioso de una secta. Estos criminales santificados entablan la lucha con los sacerdotes de la iglesia dominante; en esto se parecen a los verdaderos profetas, y ¡qué difícil es a menudo distinguirlos de éstos! El fallo queda en suspenso, sobre todo si proclamaron su fe en forma poética. Pues algunos de ellos son verdaderos poseídos, aunque su visión los vuelva chiflados. Se extravían en galimatías clericales y crean un

lenguaje secreto que extrajeron de libros misteriosos o que a veces inventan ellos mismos. Conocen el efecto de la superstición de la palabra, del juego ocultista con sonidos y números en que se basa la adivinación. Ningún fundador de una secta puede pasarse sin malabarismos verbales. El lenguaje secreto es un hijo predilecto no sólo de los místicos medievales y modernos —la misma Santa Hildegarda de Bingen escribió glosas en un lenguaje y una escritura que ella misma inventó—, sino también de los poetas, hasta Stefan George. El gusto por jugar enigmáticamente con las palabras también fue característico de Goethe, Hebel y Mörike, quienes se complacieron en componer adivinanzas sin hacer de esto, claro está, una religión. Según la leyenda Homero murió de aflicción por no poder resolver una adivinanza. Los oráculos délficos, que transmitían en verso los gritos frenéticos de la pitonisa, eran famosos por su sentido enigmático —la palabra sacerdotal siempre tiene cierto dejo ilusionista—. La interpretación triple de la Biblia que se acostumbraba en la Edad Media —*historice*, *moraliter*, *mystice*— no se debía a la iluminación del predicador, sino a decretos eclesiásticos, y debía ajustarse a un esquema estricto; a veces se prestaba a que los clérigos hicieran juegos de palabras que ya en aquel tiempo eran objeto de burla. Esas muestras de habilidad están emparentadas con las prácticas de mística verbal que florecían en los cultos esotéricos de la Antigüedad. En estos campos reina Hermes, no Apolo. La Gnosis elevó al dios de los ladrones y de la magia a Hermes Trismegistos, el espíritu universal "tres veces grande". Los escritos de esta secta son una de las fuentes principales del misticismo y la alquimia verbal.[1]

El cantor nace como un hijo de la naturaleza, pero las Musas no siempre lo educan para servir a los poderosos. Puede suceder que su naturalidad le impida convertirse en un miembro honorable de la sociedad. En los principios y los fines de las culturas el cantor pertenece de por sí al pueblo vagabundo. Pero también en tiempos clásicos debe haberse dado el caso de que un rapsoda no se subordinara sin recaídas a su medio aristócrata, sino que siguiera siendo un inquieto huésped del palacio. El más famoso poeta cortesano de la vieja India, Kalidasa, fue boyero antes de convertirse en una de las "nueve perlas" de la corte más esplendorosa de su tiempo, en la que, según se cuenta, lo asesinó una de sus amantes. El bebedor Li-tai-po llegó a la corte imperial china como aventurero errabundo, participó en una sublevación y fue condenado al destierro, pero obtuvo el perdón al poco tiempo y se dice que murió de una borrachera. Tales eran los vagabundos llenos de incontenible vigor y de embriaguez de los sentidos, para quienes el orden de la naturaleza estaba muy por encima de las leyes hechas por el hombre.

[1] Un conocedor observa acerca de los lenguajes secretos de cultos antiguos y medievales: "Al filólogo no sólo le recuerdan las metáforas poéticas, los *kenningar* y *heiti* de los escaldos nórdicos y las sociedades lingüísticas alemanas del siglo XVII, sino hasta las expresiones del caló alemán, el cual también es y debe ser un lenguaje secreto" (H. Günert, *Von der Sprache der Götter und Geister*, 1921, pág. 125).

Desdeñaban cualquier ligadura social y despreciaban ganarse el pan por considerarlo un fraude a la vida, que ellos querían saborear en su plenitud paradisíaca. Estos amantes del mundo cortan sin ningún escrúpulo los frutos que les apetecen, y no conciben que se les tenga por criminales. Los griegos poseyeron con Arquíloco, uno de sus primeros grandes cantores líricos, el modelo del indómito poeta natural. Ya su ascendencia —era el hijo bastardo de un gran señor y una esclava— lo condenó al conflicto con sus contemporáneos. Su pobreza lo arrastró fuera de su patria y lo hizo regresar del extranjero a Paros. Le fue negada la mano de su amada debido a su oscuro origen y a su temperamento apasionado, y tomó venganza componiendo poemas injuriosos de mala fama.

La ebria alegría de vivir es privilegio de la juventud; ésta la siente como algo divino y tiene un derecho eterno para hacerlo. Quiere vivir con despilfarro y prefiere morir joven a encanecer en medio de honores. Sin embargo, si no muere, tiene que alargar artificialmente su inocencia, pues no es capaz de vivir en sobriedad. Los hombres de este tipo, al envejecer, se entregan al libertinaje para probarse a sí mismos y probar a los demás que son inquebrantables. A partir de ese momento se parecen a los magos fracasados; no pueden resistir a la tentación de olvidar su creciente miseria en la embriaguez, y continúan su frenesí con mala conciencia. Se rozan contra la resistencia que les opone el odiado medio ambiente, hasta abrirse heridas, y se descarrilan por debilidad, se desangran en su guarida o se dan por vencidos cuando han sido heridos de muerte. También en su caso es difícil decir si son rebeldes ingenuos o cobardes histéricos. Los inquebrantados, aquellos que hasta el final están satisfechos con su estado, son menos de lo que se cree. Los enemigos más violentos del orden son a menudo hombres que embozan su desesperación. En ellos arde la nostalgia por la vida honorable que alguna vez conocieron o que buscaron por camino equivocado.

Los poetas no sólo han creado la cultura, sino que una y otra vez la aniquilaron, cuando les pareció poco vital. Estaban de acuerdo con los que la combatían: con el pueblo oprimido, y hasta con la ralea aventurera que escapa de las redes de la ley o queda aprisionada en ellas. En el fondo, la sociedad nunca estuvo orientada para fomentar el talento poético. Éste quedó incomprendido las más de las veces, y no es sorprendente que a menudo tomara un rumbo extraviado, se convirtiera en rebelde o rodara a la destrucción. Nadie se ha puesto a contar estas pérdidas. Siempre volvía a suceder lo mismo, la guerra entre el hombre imaginativo y la sociedad no tuvo fin. En el momento en que un poeta adoptara conscientemente la actitud de un *outsider*, se declaraba la guerra entre él y los hombres, y ya ni siquiera contaba como circunstancia atenuante lo que lograse como artista. Se veía en él al agente de todas las fuerzas incontrolables, al instigador espiritual de todo intento subversivo, cuando no el cabecilla, y se le señalaba sin piedad como

responsable. Si sus logros artísticos eran innegables, se los presentaba como la obra de un bribón. Este nombre es el insulto predilecto que se aplica al genio antipático, y no por pura casualidad. El que ha sido declarado ajeno a la sociedad es capaz de arrojar al suelo su honor de ciudadano y vivir en la naturaleza, como un amigo de los niños y los animales, de los bufones y los rebeldes. Otros renuncian a romper abiertamente con la sociedad, pero miran con envidia a sus hermanos. Para éstos, el juego más desenfrenado no es ridículo, el crimen más espantoso no es malo sin más ni más. Schiller, Balzac, Gotthelf, Dostoyevski crearon sus monstruos morales a base de una afinidad interior con ellos. Hasta el reservado Conrad Ferdinand Meyer llegó a decir que probablemente había cometido una falta grave en una vida anterior, y que por eso había reencarnado como el poeta Meyer. La vida anterior de que hablaba era su imaginación.

También el reino de Hermes pertenece al reino de la poesía. Hay que conocerlo, para poder decir dónde comienza y dónde acaba la poesía, cuáles son sus rangos y en qué punto se convierte en falsa magia. Lo que allí se muestra a menudo parece ser únicamente la deformación diabólica o patológica de la poesía, y muchas veces no es más que eso. Así como la naturaleza produce en los reinos vegetal y animal las criaturas más extrañas, la belladona y las serpientes venenosas, para alcanzar su objeto, así también la poesía nace de seres que son una abominación o un horror para el hombre civilizado. En estas tinieblas crecen las formas de la poesía elemental, pero en ellas echan también sus raíces las grandes obras de arte. El poeta pordiosero puede alcanzar una grandeza junto a la cual toda literatura se convierte en caricatura. Cuando los dioses caen y los reinos se desploman y, como dice Gottfried Keller, "las grandes culebras mágicas, los dragones de oro y los espíritus subterráneos del alma humana" rompen sus cadenas, también el espíritu poético se libera en forma de puro instinto natural y adopta las formas más caprichosas. Es entonces cuando renace la poesía, o cuando muestra en su agonía una vez más su rostro más antiguo. Seres dudosos reviven en ella la vida vivida, para honrar el juego inútil de quienes tan sólo conocen el formalismo entumecido de la clase dominante. Profetas sin dios vagan en compañía de conjuradores de demonios, músicos ambulantes con juglares, sacerdotes con demagogos fraudulentos y poetas venidos a menos. Así sucedió en la Invasión de los Bárbaros, en la alta Edad Media, en la guerra de los Treinta Años, en la desintegración de la burguesía moderna.

BAJOS FONDOS LITERARIOS

La poesía medieval no sólo era privativa de los clérigos y caballeros, también estaba en manos de los juglares y sería inimaginable sin ellos. Los juglares fueron los descendientes de los mimos que habían inundado al imperio

romano en toda su extensión. Ya los mimos habían sido los portadores de la poesía satírica, cómica, rebelde, que siempre emerge del seno del pueblo, y su espíritu levantisco siguió alentando en los juglares errabundos. Éstos prepararon la poesía cortesana de la Edad Media y participaron en muchas de sus realizaciones más eminentes.

Francia debe a sus *joglars* una buena parte de su riqueza en cantares de gesta, los cantos populares de leyendas heroicas. Estos vagabundos —hombres y mujeres— vestidos abigarradamente, iban de pueblo en pueblo, de feria en feria, y demostraban sus habilidades como cantores acompañados por un violín o una zanfonía, como tiradores de cuchillos, domadores de osos, acróbatas o payasos, y vivían de las monedas que el público les arrojaba. Ya existían en el siglo IX, y cantaban las gestas de los héroes paganos ante ricos y pobres, ante campesinos, burgueses y nobles, como habían aprendido de los cantores germanos. Acompañaban a los caballeros en sus campañas, aparecían en las fiestas de la corte y en las casas patricias, en las que algunos de ellos hallaron honores y empleo duradero. Los vemos ejercer su arte en las pinturas de su tiempo y en las novelas de caballería, como, por ejemplo, en la descripción que hace Chrétien de Troyes de las bodas de Erec y Enide. Eran bien recibidos en todas partes, sólo la Iglesia los veía con malos ojos. Su estilo de vida y los sospechosos ingredientes de sus narraciones heroicas eran uno de los residuos más escandalosos del paganismo.

Un aspecto grandioso de la cultura de la alta Edad Media fue el que aún pusiera en contacto y uniera todas las clases sociales. En esto reside antes que nada la plenitud y la belleza de la literatura francesa. El genio y el prestidigitador, los artistas auténticos y los charlatanes, Apolo y Hermes caminaban en paz y compañía por los mismos senderos. En su calidad de desterrado, Dante salió de París a visitar todos los países europeos y fue a dar tan lejos, que no puede precisarse hasta dónde llegó. Hasta los trovadores solían acompañarse continuamente de un juglar, y se servían de él como mensajero de sus canciones de amor. Tampoco la poesía lírica estuvo exclusivamente en manos de los aristócratas. Su fundador, el conde Guillem de Poitiers, era a la par de naturaleza aristócrata y vagabunda; como gran príncipe fue uno de "los más grandes burladores de mujeres", corrió aventuras por todo el mundo y le gustaba hacer de bufón y juglar en los banquetes. Después de él, la nueva poesía se ramificó en una tendencia idealista y una realista, las cuales no obstante nunca se perdieron mutuamente de vista. El maestro del estilo refinado, Bernart de Ventadorn, fue hijo de un criado y una sirvienta del castillo de Ventadorn y se recluyó en un monasterio después de una vida llena de vicisitudes. En la oposición nos encontramos al genial Marcabru, misógino y cínico crítico social. Fue un niño expósito, era juglar de profesión y fue asesinado por señores poderosos de los cuales se había burlado.

También en Alemania las canciones y narraciones populares se dejaron en manos de los juglares durante toda la Edad Media. Se les consideraba deshonestos, carecían de derechos de vida y hacienda, y estaban excluidos de los sacramentos de la Iglesia. Ejercían su oficio entre el pueblo, que no sabía leer ni escribir, en los mercados, en las romerías o entre el séquito del ejército. El juglar trabajaba con medios burdos y llamativos, pues carecía de cultura y de gusto artístico, era un individuo tosco que en todo se plegaba a los deseos del pueblo ignorante. Adornaba sus historias con los temas legendarios paganos que aún vivían en el pueblo, pero también con exagerados milagros de santos y las fantasías mágicas que comenzaron a infiltrarse de Oriente. Tenía especial predilección por mezclar lo heroico con lo cómico, pues sabía que sus oyentes no apreciaban la solemnidad fatigosa. A él se debe en gran parte el que tampoco en Alemania se olvidara completamente la poesía heroica de la Antigüedad germana. Es probable que la influencia de sus colegas franceses indujera a estos favoritos del pueblo, sin carácter propio, soeces o santurrones según su medio ambiente, a ser los primeros en componer en idioma alemán epopeyas de dimensiones respetables, como la del Rey Rother, la de Orendel, la de Salman y Morolf. Su disposición en estrofas revela que aún se recitaban en alta voz. Tienen la burda ingenuidad y la gracia natural de la poesía vagabunda; como productos sin mayores ambiciones permanecen en el anonimato. El único autor cuyo nombre ha llegado hasta nosotros se llama Heinrich der Gleisner ("Enrique el solapado"), es decir, el histrión, el mimo escondido detrás de sus máscaras. Vertió a su lengua materna alemana la epopeya animal de *Reineke Fuchs* ("Maese raposo"), la glorificación satírica del malvado victorioso, alimentada por el espíritu de una época de transición. Esta odisea cómica, cuya fábula se remonta a los tiempos primitivos babilónicos, ha quedado como una de las más geniales obras de charlatanería de la literatura alemana.

Cuando bajo los emperadores Hohenstaufen surgió también una cultura cortesana en Alemania y la tensión de la lucha eclesiástica alcanzó su cenit, la gente vagabunda entró en contacto con los poetas nobles, como había sucedido en Francia. También se encontró en los caminos y los mesones con los cruzados y los peregrinos, y los talentos sobresalientes hallaron acogida en los castillos y las cortes. Un punto culminante de estos encuentros fue la gran fiesta imperial que Barbarroja celebró en la llanura renana de Maguncia en 1184, cuando dos de sus hijos recibieron el espaldarazo de caballero y los caballeros y juglares de Alemania y Francia afluyeron a este lugar. Walther von der Vogelweide halló su tono más maduro en el trato con los juglares. La vitalidad de éstos también late en las canciones y sentencias de Tannhäuser, aquel caballero que erró por numerosos países, a quien el vino y las mujeres le quitaron la paz y cuya persona fue tan fascinante que siguió viviendo en forma de leyenda. La misma audacia caracteriza a los go-

liardos. Éstos eran clérigos que iban de una escuela superior a otra y que mostraban con su vida desenfrenada hasta qué punto la Iglesia estaba también contaminada del espíritu profano. Estos estudiantes desenvueltos compusieron las osadas canciones en latín que parecen el despuntar de la gloria humanista.

En ellos se yergue la sensualidad lujuriosa y un conocimiento extraordinario de los poetas de la Antigüedad. Componían sus canciones como orgullosas estancias poéticas contra la incultura de los legos y de los eclesiásticos sedentarios. El rey de los goliardos, el Archipoeta, conocía la antigua doctrina acerca de la inspiración vidente. Se jacta de la capacidad del poeta para inmortalizar por medio de su canto a su propia persona y a los grandes de este mundo que le parecen dignos de este honor. Este siervo de Apolo era un clérigo de filiación desconocida, de la época de las campañas romanas de Barbarroja, probablemente un italiano que vagaba con su laúd como protegido del canciller imperial, bebía en las tabernas con los maleantes, perdía hasta la camisa jugando a los dados y no podía resistirse a la belleza de las mujeres del Sur. Gracias a sus canciones báquicas sobrevive como una figura clásica; pero sus estrofas religiosas nos muestran que fue un hermano espiritual de François Villon y un lejano pariente del persa Hafis, quien andaba por las tabernas de Shiraz enojando a los hombres piadosos.

Cuando la nobleza se envileció y la vida cortesana perdió su brillo, no fueron los honorables maestros cantores quienes mantuvieron el espíritu de la poesía alemana, sino los pícaros de la clase de Neidhart von Reuental y Heinrich Wittenweiler. Las cancioncillas bailables de Neidhart le dieron el golpe de gracia a la lírica cortesana, al parodiar sus gastadas metáforas con chistes insolentes y melodías seductoras. Si hemos de creerle, aparecía en los pueblos como un bizarro bailarín forastero, entre el júbilo de las mozas y los jóvenes, y los hechizaba, como Tannhäuser, con su lenguaje sensual. Otro aventurero extraordinariamente indómito fue Oswald von Wolkenstein. Cuando tenía diez años, escapó del castillo de sus padres en el Tirol y buscó aventuras, como criado y como guerrero, por mar y tierra, desde Rusia hasta Inglaterra y desde Turquía hasta Arabia. Después de la muerte de su padre regresó a casa, tuerto e irreconocible, y a instancias de su exnovia idolatrada, que mientras tanto se había casado, se fue a Tierra Santa. Participó en las Cruzadas, y en el séquito del emperador llegó a Francia, Inglaterra, Portugal, España e Italia. Por la misma época entabló pleitos por la heredad de su padre y sus enemigos lo metieron tres veces en prisión. Sus canciones son el sedimento de esta vida, un episodio extravagante, como toda la poesía goliardesca vigorosa. El mismo Wolkenstein inventaba melodías para sus poemas, tanto para los eróticos, fruto de numerosos amoríos, arrebatos voluptuosos de un naturalismo extremo, como para los poemas

báquicos saturados de grosero humorismo. Todos ellos están atestados de experiencias personales relatadas con toda indiscreción, y a veces caen en lo dialectal o en puras prestidigitaciones lingüísticas, como en aquella canción de Mayo:

Zitsli mützli fitsli fussli
Henne klütsli kumpt ins hüsli
Werffen ein tüsli tusa tütsli,
Niena grüsli well wir sicher han —

En Francia, François Villon hizo resonar en el lenguaje picaresco el tono de la poesía genial. Después de ser un estudiante desordenado se convirtió en ladrón y asesino —un criminal con un alma débil e infantil, que con toda su abyección seguía creyendo en su madre y en la misericordia divina. Primero mató en defensa propia a un sacerdote y huyó de París, luego en unión de una banda de maleantes descerrajó la caja de caudales de la Facultad de Teología de la Sorbona, huyó de nuevo y anduvo errante durante cinco años por toda Francia. Apareció en las cortes de Orléans y Moulins, en donde trató de conseguir algunas dádivas componiendo panegíricos, e ingresó en la temida banda de forajidos de los Coquillarts. Una amnistía lo liberó de la prisión, y volvió a vivir en París, sustentándose del rufianismo y otras ocupaciones similares, hasta que en 1463, a causa de una pelea con estudiantes, fue aprehendido nuevamente. Se le torturó y se le condenó a la horca. En aquella ocasión compuso la Balada de los Ahorcados, en la que contempla el mundo desde lo alto de la horca. Fue indultado y condenado al destierro perpetuo de París, después de lo cual se perdió su rastro para siempre: el raposo Reineke en figura humana.

Esta figura vuelve en el norte de Alemania encarnada en el pícaro Till Eulenspiegel, quien vivió en el siglo XIV como mofador de todas las verdades. En tiempos de la Reforma fue convertido en protagonista de la literatura picaresca popular, y su sangre corre por las venas de alguno que otro poeta del siglo XVI. El siglo de Lutero fue removido hasta lo más profundo, la capa inferior del pueblo afloró a la superficie. Los sainetes desvergonzados, las *facetiae* burlescas y las zarzuelas carnavalescas insolentes se convirtieron en los géneros favoritos de la literatura, el bandidaje en la ley vital de la élite. Eulenspiegel se cubrió con la piel del pícaro profesional, así llegó de España como protagonista de las novelas picarescas. Mateo Alemán, el autor de *Guzmán de Alfarache*, también le rindió honores personales, pues estuvo tres veces en prisión por no cumplir con sus obligaciones de funcionario, coronando sus fechorías con su fuga a Norteamérica y México.

Erasmo de Rotterdam le dio al tema bufonesco la consagración clásica con su *Elogio de la locura*. También los comienzos del Humanismo estuvieron bajo el signo de este impulso desenfrenado. Los primeros poetas alema-

nes a la antigua erraban sin patria por todos los países, como lo habían hecho Dante y el Archipoeta. Crearon una poesía errabunda en la que aún rumorea gran parte del goliardismo medieval: la mezcolanza chocante de religiosidad, sensualidad pagana y sátira insolente, la fusión provocativa de imágenes cristianas y paganas. De esta cepa salió Peter Luder, el primer maestro superior del partido humanista alemán, el primer alemán que ciñó sus sienes con la corona de laurel del clasicismo. Hacía poesía como Wolkenstein, pero en latín y ajustándose a los modelos antiguos: sus odas y *Amores* son una autobiografía lírica de una insolente franqueza. Sus interminables peregrinaciones no eran un vagabundeo sin sentido, sino la nueva forma vital del espíritu; su objeto era el desarrollo del reino cultural occidental, pero al mismo tiempo el disfrute sensual de los placeres terrenales. También Conrad Celtis se presentó en sus odas y elegías como un erótico a la manera de la Antigüedad; los cuatro libros de sus *libri amorum* están dedicados a las cuatro muchachas cuyos favores disfrutó en Cracovia, Ratisbona, Maguncia y Lübeck. La pasión política convirtió a Hutten, quien también proclamaba el *juvat vivere*, en un forajido. A su paisano suabo Nikodemus Frischlin, otro gallo de pelea humanista lleno de gracia y alegría, sus enemigos aristócratas lo persiguieron de un lugar a otro, hasta que en un intento de fuga se despeñó y se mató en el Alto Urach. La mitad de los artistas de esta época eran también geniales aventureros apolíneos infelices. Talentos como Niklaus Manuel o Urs Graf desaparecían como Hutten durante algún tiempo en el tumulto de las guerras de mercenarios. En Italia, Caravaggio, el glorificador de Baco y del *amor vincitore*, se rebeló contra el concepto clasicista de belleza pintando cuadros llenos de desnuda pasión y vitalidad, que ya anuncian a Rembrandt, se hizo culpable de asesinato, fue encarcelado por revoltoso y murió víctima de un asalto. Después de él sobresalió el genial polifacético Benvenuto Cellini —sumamente admirado por Goethe— con su vitalidad rítmica y su temperamento arrebatado, que lo llevó a conflictos sangrientos, a la prisión y temporalmente al convento, como relata en su jactanciosa autobiografía.

En Inglaterra, Marlowe fue asesinado antes de cumplir los treinta años, en una reyerta, o quizá por orden superior. Ben Jonson, el amigo de Shakespeare y el autor de comedias satíricas, se escapó de su casa paterna para enrolarse en el ejército; siendo actor mató en un duelo a un colega, encarcelado se convirtió al catolicismo (que más tarde volvió a abjurar), llegó a ser el favorito del rey y murió en la más amarga miseria. Entre los sabios y los artistas también se movían figuras como Paracelso, Sebastián Frank y el doctor Fausto, quienes proporcionaron a la prestidigitación la aureola de la alta magia. Aparecieron además los primeros actores profesionales, los cómicos de la legua, que erraban de un lado para otro agrupados en bandas, italianos en los países católicos, ingleses en los países protestantes.

También se presentaban, igual que los juglares medievales, como espadachines, bailarines, músicos, artistas de circo y cantores de canciones insolentes y de baladas espeluznantes. Con ellos retornó el antiguo hechizo del arte juglaresco, el atractivo del desenfreno mezclado con el temor. Sobre las tablas de este tinglado se bebía y se fornicaba, se jugaba y se asesinaba; en los chistes del gracioso, en sus deformaciones de las palabras difíciles eruditas apareció nuevamente el juego con el lenguaje. La imprenta hizo surgir los copleros de los periódicos y los cantantes callejeros, que se vieron por todas partes hasta los tiempos de la Revolución francesa.

La marcha triunfal del arte cortesano no hizo desaparecer a estas figuras, únicamente las cubrió de desprecio para mucho tiempo. Cervantes y Rembrandt, Rabelais y Paracelso permanecieron en la oscuridad mientras tuvo vigencia el gusto clasicista. Es cierto que hasta en Francia y España se dieron casos en que detrás de la máscara cortesana se escondían enemigos acérrimos del convencionalismo. En la Alemania de la Contrarreforma, los estragos de la guerra también arrojaban a los caminos a hombres honorables como Moscherosch, sobre todo si vivían en la asolada campiña, y los obligaban a llevar una vida de vagabundos. De estos sufrimientos surgió lo mejor que la poesía alemana produjo en aquellos tiempos. Los tunantes enamoradizos y borrachos del corro de poetas sajón, los Finckelthaus, Stieler y Greflinger lanzaron poemas que, por lo que toca a la originalidad, superan a la mayor parte de los que componían los relamidos poetas *à la mode*. Greflinger fue de niño pastor de ovejas cerca de Ratisbona, hasta que una banda de asaltantes puso fuego a su casa, pasó a cuchillo a toda su familia y lo lanzó a la vida de pordiosero, que hizo de él un poeta. Con Quirinus Kuhlmann —quemado en Moscú—, el inquieto autor del *Kühlpsalter* y el fundador del "Kühlmanismo", revivió nuevamente, como escandalosa figura literaria, el apóstol vagabundo.

El más grande poeta alemán entre Lutero y Goethe asimiló todos estos bajos fondos y los encarnó de modo inolvidable. Según los conceptos de sus contemporáneos importantes, Grimmelshausen no era un poeta, debido a su posición social inferior y sus gustos plebeyos. Fue sucesivamente soldado, administrador y tabernero, y murió como alcalde de la pequeña ciudad de Renchen, en la Selva Negra. Sus libros nos permiten vislumbrar las simas del vicio y la miseria a que lo condujo su estrella. Su Simplicissimus no encuentra la paz, ni siquiera como eremita penitente. El dios Proteo lo incita a internarse nuevamente en el océano de la vida, con una fórmula en lenguaje misterioso que comienza con las palabras "Manoha, gilos, timad, isaser, sale, lacob" y cuyas letras iniciales y finales forman un oráculo. Ahora vaga por la tierra, y con la risa en los labios convence a los hombres de su necedad, hasta que un naufragio lo arroja a una isla de los mares del Sur, de la cual nadie lo vuelve a rescatar. Pero esta suprema novela picaresca no acaba

con esto. En las *Continuationen*, Simplicissimus vuelve a Alemania en calidad de curandero milagroso, conjurador de espíritus y descubridor de tesoros, y se gana la vida como coplero ante la tienda de un fabricante de calendarios y como charlatán de mercado de un doctor, con quien recorre de nuevo media Europa. Ahora es un "zorro viejo, que ha visto, oído, aprendido, leído y experimentado mucho durante su vida", y a quien gusta "decir la verdad en honesto alemán, en una forma llana". Con esta figura socarrona aparece en las subsecuentes novelas simplicianas, en donde nuevamente podemos observar la ralea vagabunda de los charlatanes, los copleros y arpistas en toda su abyección. Esta chusma es la población del embudo infernal y del monte purificador del ciclo de novelas protagonizadas por Simplicissimus, y está vista con los ojos de un gran poeta.

Para el viejo Grimmelshausen, la charlatanería se convirtió en una parábola poética, y no en última instancia también de su propia poesía. Ya el *Simplicissimus* está construido totalmente sobre el tema del iluso, y la manera en que su autor siguió elaborándolo sólo puede explicarse con el placer por el juego hermético, que él lleva en el corazón como todos los genios de lo cómico. En el *Springinsfeld*, el Simplicissimus viejo, piadoso y sabio se encuentra en posesión de un libro mágico, con el cual se presenta en el mercado como milagrero y gana oro a manos llenas. Deja que un mirón tras otro sople sobre el libro, que muestra siempre los deseos secretos de cada uno, y él los borra después soplando sobre las páginas hasta que reaparece el texto. Este libro mágico es el símbolo de la obra poética de Grimmelshausen. Está como Rabelais, como el Gleisner medieval, en medio de los descreídos, pero como un creyente, como el "vagabundo Simplicius Simplicissimus, que desaparece como azogue y no obstante es fiel" —como el más iluso de los ilusos. Prosigue su juego todavía, entregando finalmente este libro "a la publicidad". Su nombre es *Bolsa de suertes mágicas de Simplicissimus, necesaria y útil a todos los charlatanes, prestidigitadores, juglares; en suma a todos aquellos que en un mercado abierto quieran producir sensación o que quieran divertir a una reunión*. El libro en cuestión es un primitivo libro de estampas, con grabados en madera de tipos humanos satíricos y sus versos correspondientes: el libro de la vida humana, provisto de instrucciones para su empleo mágico. Pero Grimmelshausen conoce muy bien el reverso diabólico del arte del prestidigitador. Los presenta en su *Landstörzerin Courage* ("Madre *Courage*"). Esta prostituta de los soldados no acaba su vida vergonzosa como Simplicissimus, en el arrepentimiento piadoso, sino en el lodo; y aquí también aparece el tema de la charlatanería: Madre *Courage*, al final, anda por el mundo como mujer de un jefe gitano, con la cara ennegrecida, maestra en mentiras y engaños, diciendo la bienaventura y ejerciendo otras artes oscuras. Su oficio es la magia negra, el infierno de la perdición sin arrepentimiento.

VAGABUNDOS BURGUESES

Ya desde comienzos del siglo XVIII volvió a encarnar este pasado en los poetas canallescos Reuter, Günther, Henrici y otros, en una forma que a los indignados contemporáneos ya no les pareció poesía picaresca, sino la esencia del Mal. Fueron las primicias de la bohemia literaria, los poetas proscritos por la sociedad burguesa. Es cierto que Christian Reuter permaneció con el *Schelmuffsky* y las piezas de Schlampampe sólo en el plano de la escandalosa hermandad literaria que seguía las huellas de los antiguos gallos de pelea. Pero, con Christian Günther, Alemania obtuvo el primer cantor lírico personal, a quien Goethe, el consumador de este arte, desdeñó desgraciadamente, por aversión a la falta de disciplina. La muerte de Günther fue un acontecimiento verdaderamente trágico. En él chocaban la voluntad de libertad de ilustración y la resistencia de la vieja autoridad. Su padre, inflexiblemente ortodoxo, consideró que era una vergüenza que su hijo se hiciera poeta, lo que es muy comprensible si tomamos en cuenta el estado en que se hallaba la literatura alemana de aquel entonces. Sin embargo, fue necesario que Günther perdiera el suelo bajo los pies cuando estudiaba medicina, que sus acreedores lo metieran en prisión y que tuviera amores desdichados para que pudiese emitir este primer gran grito de la muda burguesía alemana. El terrible odio irreconciliable del padre, la caída cada vez más profunda del hijo, hasta la plegaria a la muerte liberadora, —todo esto tuvo que ser para que pudiera rezumar un tono superior de la lengua alemana. El cantor "con llamas en el pecho" debía llevar la marca de Caín. En un mundo espiritualmente embotado devolvió su dignidad a la belleza de la pasión. Fue de nuevo el primero para quien la poesía constituía un impulso irrefrenable que superaba a toda razón y por lo tanto un juego totalmente libre, al cual se abandonaba sin preguntarse qué vendría después. Encontró palabras jamás escuchadas para el aroma del vino y el amor:

Werft Blumen, bringt Cachou und Wein
Und schenkt das Glas gestrichen ein
Und führt mich halb berauscht ins Bette.
Wer weiss, wer morgen lebt und trinkt?
Was fehlt mir mehr? Wo bleibt Brunette?
Geht, holt sie, weil der Tag schon sinkt!

["Arrojad flores, traed cachú y vino, / llenad la copa hasta el borde / y conducidme medio ebrio al lecho. / ¿Quién sabe quién vivirá y beberá mañana? / ¿Qué más me falta? ¿Dónde se queda Brunette? / ¡Andad, traedla, que ya muere el día!"]

El amor era para Günther un milagro que lo arrastraba de una mujer a otra. Se consumía por la única, por la insustituible, pero también era capaz

de alabar la infidelidad. Así lo hace en las estrofas intituladas *A Mademoiselle H. F., cuando hice cita un día antes con Phyllis:*

Himmel, schränkst du auch die Liebe
Durch der Menschen Satzung ein?
Dürften denn die zarten Triebe
Nichts in viel zerteilet sein?
Sehen muss man, auch begehren
Und gleichwohl zurücke stehn;
Pflegst du doch mit Hund und Bären
Viel gelinder umzugehn.

["Oh, Cielo, ¿también tú restringes el amor / por los dictados de los hombres? / ¿No podrían los impulsos delicados / estar divididos en varias partes? / Tenemos que mirar y también desear, / y, sin embargo, contenernos; / pero con los perros y con los osos / sueles ser más tolerante."]

La belleza de la vida florece para él ante la oscuridad de la nada. Pero hasta la nada llega a embriagarlo, como a Li-tai-po:

Freilich braucht es tapfre Füsse, sonder Gram dahin zu gehn,
Wo die Träger unser warten und die Bahren fertig stehn.
Doch da Schickung und Gewalt keinem etwas neues machen
Und das alte Muss erklingt, nehm ich unter Scherz und Lachen
Meinen Abschied von der Erde, wie ein Gast bei später Zeit
Lustig von dem Schmause wandert und noch manchen Jauchzer schreit.

["Es cierto que se necesitan piernas valientes para irse sin pena / a donde nos esperan los cargadores y el ataúd. / Pero como el destino y la violencia no le conceden a nadie algo nuevo / y suena otra vez la vieja orden, me despido entre bromas y risas / de la tierra, como un huésped alegre que ya muy tarde / regresa del banquete y aún da uno que otro grito de júbilo."]

Por cierto, en este mismo *Letzter Gedanke* ("Último pensamiento") también dice que:

Sollt auch einer unter euch um mein Grabmal Kräuter lesen,
O so wünsch er mir dabei ein gerubiges Verweilen
Und erinnre seinen Nachbar: Hier schlief unser Bruder ein,
Der uns oftermals ermahnte: Brüder, lasst uns lustig sein!

["Si uno de vosotros corta alguna vez hierbas cerca de mi tumba, / oh, que entonces me desee una plácida descomposición / y recuerde a su vecino: Aquí se durmió el hermano / que muchas veces nos exhortó a ponernos alegres."]

Muchas de las canciones más arrebatadoras de Günther fueron compuestas en la miseria, en la que se puso el gorro de bufón y pagó el desprecio del mundo con desenfrenados cantos eróticos y báquicos. Librepensador innato,

estuvo en pugna con su tiempo y con numerosos enemigos personales que lo persiguieron con malignas difamaciones. Sin embargo, era un anarquista, añoraba la paz y el abrigo y nunca perdió la esperanza de poder ejercer un oficio útil y mantener una familia. Sus canciones suenan con más plenitud cuanto más profundamente expresan este sufrimiento. Las políticas y eróticas se levantan muy por encima de toda la versificación de su época. Después de su muerte también se admiraron sus poemas políticos y se reconoció que había sido un auténtico cantor patriota, un verdadero profeta, sobre todo en las delientes estrofas *An sein Vaterland* ("A su patria"), en las que parece haber predicho las guerras de Federico el Grande:

Ich fürcht, ich fürcht, es blitzt von Westen,
Und Norden droht schon über dich;
Du pflägst vielleicht nur fremden Gästen,
Ich wünsch es nicht. Gedenk an mich!
Du magst mich jagen und verdammen,
Ich steh wie Bias bei den Flammen
Und geh, wohin die Schickung ruft.
Hier fliegt dein Staub von meinen Füssen;
Ich mag von dir nichts mehr geniessen,
Sogar nicht diesen Mund voll Luft!

["Temo, temo, relampaguea en el Oeste, / y ya el Norte se cierne amenazadoramente sobre ti; / quizá ya sólo aras para huéspedes extranjeros; / no te lo deseo. ¡Piensa en mí! / Me puedes perseguir y condenar, / yo estoy con las llamas como Bias / y voy a donde me llame el destino. / Mira cómo vuela tu polvo de mis pies; / ya no quiero disfrutar nada que sea tuyo, ni siquiera esta bocanada de aire."]

Este poeta desesperado no creía ni en su gloria ni en la de Alemania. En el epitafio que escribió para su tumba, advierte al lector que se guarde de su polvo, pues éste encierra un peligro demoniaco. Así confiesa este proscrito su creencia en su propia nobleza.

Hier starb ein Schlesier, weil Glück und Zeit nicht wollte,
Dass seine Dichterkunst zur Reife kommen sollte;
Mein Pilger, lies geschwind und wandre deine Bahn,
Sonst steckt dich auch sein Staub mit Lieb und Unglück an.

["Aquí murió un silesiano porque la suerte y el tiempo no quisieron / que su arte poético llegara a la madurez. / Buen caminante, lee presto y sigue tu camino, / si no, su polvo te contagiará su amor y su desdicha."]

Proscritos como éste fueron los que ayudaron al pensamiento libre a irrumpir en la literatura. En los círculos literarios de Londres y París se aliaban con los librepensadores aristócratas. En Londres, el teatro cómico, el perio-

dismo, la organización parlamentaria servían a los acalorados radicales como tribuna. Allí florecía la sátira social, la crítica literaria subversiva; allí Defoe ganaba popularidad por ser prófugo y presidiario, y Gay escribió su *Ópera del mendigo*, que abrió a la vida del hampa las puertas de la literatura. Fielding, cuya profesión fue juez de paz, mantenía trato inescrupuloso con los modelos de sus novelas. También Goldsmith fue un incorregible tronera, que nunca pudo acomodarse a ningún oficio burgués. En la literatura alemana escaseaban semejantes cabezas y corazones; era privativa de los profesores y los pastores, y no de los rebeldes y satíricos. Después de Günther, sólo uno se rebeló contra esta honorable mediocridad, y también tuvo que pagar caro su atrevimiento.

Cuando estudiaba teología en Leipzig, Gotthold E. Lessing se dejó inducir por un pariente bohemio a participar en la vida alegre de las tabernas, a tratar con actores y actrices y escribir piezas de teatro. Se sumió en deudas, fungió como fiador para un grupo teatral, como lo había hecho Molière, y cuando este grupo quebró tuvo que huir a Wittenberg para escapar a la prisión. Aquí hizo quiebra él mismo, pero lejos de dejarse intimidar se encaminó a Berlín a pie, vestido de pordiosero, para establecerse como escritor. El periodismo lo salvó, y se hizo famoso como crítico y escritor dramático. Sin embargo, el gitano que llevaba en el alma no se dejó amansar por el éxito. Cuando Berlín fue conquistado durante la Guerra de los Siete Años, arrojó por la borda su gloria literaria, para espanto de sus amigos, y se sumergió en la vida militar consiguiendo en Breslau el puesto de secretario de un general prusiano. Se dio al juego y a la bebida, libaba durante noches enteras con los oficiales, se olvidaba de sí mismo jugando a las cartas y dilapidando el dinero ganado. Éste fue el brebaje mágico que lo rejuveneció, como a Fausto. En estos años perdidos se preparó interiormente para sus obras maestras; la *Minna von Barnhelm* es su fruto. Cuando más tarde la camarilla encabezada por el pastor Goeze comenzó a difundir que Lessing tenía relaciones amorosas con su hijastra de dieciséis años, quien le cuidaba la casa después de la muerte de su madre en Wolfenbüttel, y tuvo que mandar a esta niña, el vivo retrato de su difunta Eva, con gentes extrañas, escribió con gran dolor que le sería fácil "arrojarse al otro extremo" para no volver a caer en su "terrible soledad", "de tal manera que terminaré mi vida como la comencé: como un vagabundo, peor del que una vez fui..."

La juventud conmovida por Rousseau se declaró abiertamente por la anarquía y creó una literatura de hijos pródigos que alarmó a la burguesía. Hamann se hundió en Londres en el ocio y la bebida, las deudas y las prostitutas, recordó repentinamente la Biblia y se levantó como profeta de la palabra viviente, quien llamaba al intelecto a la negación luciférica de la verdad. Pero sus obras proféticas fueron, como el *Kühlpsalter* de Kuhlmann, una mezcolanza tan confusa de iluminación genuina, oposición heré-

tica y prestidigitación verbal, que sólo pudo actuar en forma subterránea y aún hoy en día está en espera de su desciframiento. Lavater viajó como apóstol del entusiasmo y fomentaba la aparición de imitadores despreciables. Herder rechazó en Riga bruscamente todas sus obligaciones que según él amenazaban con entumecerlo, y se despidió en el púlpito con la indicación de que obedecía "un mandato divino interior". Bürger se hizo imposible con su poesía erótica, por más que citara como testigos a todos los grandes eróticos de la Antigüedad. Dio vida a la balada artística alemana, ligándose conscientemente a los despreciados copleros de las ferias, y escribió con los *Viajes maravillosos por mar y tierra, campañas y aventuras jocosas del Barón de Münchhausen, como suele narrarlos cuando bebe en compañía de sus amigos* el último libro popular al estilo de las antiguas novelas picarescas. No obstante, tuvo que ver cómo Schiller calificaba su popularidad de inferior, y se defendió en vano, pues este juicio tenía más fundamento que el fallo de Goethe sobre Günther. A Bürger le falta la nobleza, la talla, el fuego interior de Günther. Ya de antemano se había escondido tras la máscara de la naturalidad para aparentar ser más de lo que era realmente.

Goethe estuvo durante algún tiempo completamente del lado de los genios y cosechó admiración e injurias en su calidad de cabecilla. Se llamó a sí mismo el "caminante", sólo se detenía durante algunas horas en los lugares que visitaba y saludaba al sol naciente con piruetas sobre los ríos helados. "Me acostumbré a vivir en los caminos y a andar como un emisario entre la montaña y la tierra baja. A menudo atravesaba solo o acompañado mi ciudad natal, sin darle importancia; comía en uno de los grandes mesones de la carretera y después de comer proseguía mi camino. Más que nunca tendía hacia el mundo y la naturaleza libres. En el camino me cantaba a mí mismo extraños himnos y ditirambos, de los cuales sólo uno ha quedado, con el título de *Wanderers Sturmlied* ("Canción de tempestad del caminante"). Canté esta tontería con gran pasión cuando en una ocasión me vi envuelto en una terrible tormenta." El caminante no sólo cantaba himnos y ditirambos, sino también baladas, en las cuales elevó a lo genial la copla popular de Bürger. Una de ellas, petulantemente interrumpida, la recita, en *Claudine von Villa Bella*, el vagabundo Crugantino, quien a causa de su asco por el mundo burgués se mezcla con un nombre falso entre los bandidos y los jugadores, engaña a las mujeres y roba en las rectorías sin dejarse coger:

Es war ein Bursche frech genung,
War erst aus Frankreich kommen,
Der hat ein armes Maidel jung
Gar oft in Arm genommen —

["Era una vez un amante bastante descarado, / que había llegado hacía poco de Francia; / abrazó muchas veces / a una pobre doncella —"]

Este tunante que se cuela en un palacio y con su canto cautiva a su orgullosa amada, para luego desaparecer como un fantasma, era un autorretrato. A Goethe le costó gran esfuerzo renunciar a la libertad. En Weimar aún vivió durante años en el solitario pabellón que le había regalado Carlos Augusto, antes de decidirse a vivir en la ciudad. El acceso a su ermita estaba cerrado con obstáculos que desorientaban y extraviaban al intruso; seguía vagando en los caminos y los puentes; seguía vagando a todas horas por el campo, se bañaba en el río en invierno o recibía a sus amigos íntimos para hacer fiestas extravagantes. Era el "caminante" en él, quien escapaba a Italia, con un nombre falso, y que no osaba mirar atrás hasta no haber pasado el Brenner.

El momento en que puede verse una vez más cuán profundamente arraigado estaba el vagabundo en Goethe, fue cuando la Revolución puso en tela de juicio el orden feudal. El testimonio de ello son los epigramas venecianos, en los que vemos cómo, trastornado hasta lo más hondo de su alma, fraterniza con pordioseros, rameras, muchachos y bailarines en las tabernas de Venecia. Considera que su vida fue equivocada, y ve su arte con el mismo escepticismo con el que ve a toda Europa gravemente perturbada. Tiene relaciones con una muchacha juglaresca —Mignon en persona—, y este amor le sirve como espejo cóncavo para reflejar toda la incertidumbre de su época. La misma sonrisa sarcástica, pero sin la inseguridad personal, reaparece una vez más en *Reineke Fuchs* ("Maese raposo"). También éste refleja un mundo sin ley, una edad dorada para los alborotadores y criminales, y es menos inocente de lo que se cree. No sólo renueva el poema nihilista de Gleisner, convirtiéndolo en una sátira dirigida contra el ajetreo mundial después de la revolución parisiense, sino también presenta la propia vida de Goethe en el Weimar residencial, haciendo una inversión disimulada del *Torquato Tasso*. El tema es la relación de Reineke con la corte del rey Noble, en la cual ocupa un puesto de sabio consejero y miembro del Consejo secreto, como Goethe con el Duque. Pero el zorro no va a las sesiones, se esconde en su castillo Malepartus y embauca a los mensajeros que tienen orden de llevarlo a la corte, mientras sus enemigos asedian al rey con quejas y cada vez llegan peores noticias sobre él. He aquí la caricatura del chisme palaciego que durante mucho tiempo amenazó la posición de favorito que Goethe ocupaba en Weimar. El fiel y estólido lobo Isegrimm es una caricatura de Antonio Montecatino, los tormentos de Reineke con la religión parecen una parodia del anhelo de santidad en la *Ifigenia*. Goethe solía en ocasiones llamar a su casa del Frauenplan su "Malepartus", su "madriguera".

Goethe no sólo es el poeta de Fausto, sino también el de Mefistófeles. Como la fábula del bribón raposo Reineke, también renovó la poesía diabólica medieval, que gracias a él revivió para todo el arte europeo. El aquelarre en el Blocksberg y en los campos tesálicos le resultaron mucho mejor que la ascensión de Fausto, y no sin motivo. A la larga, sólo podía dominar

la leyenda fáustica en calidad de prestidigitador. El hijo que Fausto engendra con Helena no encarna simplemente la poesía. El vuelo y la caída de Eufo-rión están pensados como un Requiem para Lord Byron; pero en ese hijo del aire que, "como un fauno sin animalidad", no puede caminar, sino sólo saltar y que quisiera volar, Goethe glorifica al mismo tiempo la libertad del poeta, que de nuevo veía claramente, en forma excitante, en el lord proscrito. Euforión, vestido con guirnaldas de flores y llevando en la mano una lira de oro, "cual un pequeño Febo", pero lanzándose de un peñasco a otro "saltando como una pelota" para espanto de sus progenitores, es el genio de la "dulce mentira", es Hermes resucitado. El coro embelesado lo acoge como a éste, contando las proezas del embustero divino y dejándose inducir por el bello muchacho de alas de mariposa a efectuar los juegos más retozones en el paisaje arcádico, que terminan con la caída fatal del niño. Mefistófe-les fue el instigador de las bodas de Fausto con Helena, él es quien anuncia el alegre nacimiento del hijo maravilloso, toda la fantasía mágica de esta escena es obra suya. Ésta presenta en forma alegórica la libertad que Goethe se permite en su tratamiento del mito después de la desaparición de Helena.

Eurer Götter alt Gemenge,
Lasst es hin, es ist vorbei.

[Vuestros dioses anticuados / han pasado, abandonadlos.]

También esto dice Mefistófeles a las doncellas que reconocen en Euforión al hijo de la Maya. En el corazón del segundo Fausto se invoca al dios embau-cador. Al terminar la fantasmagoría, Mefistófeles se quita su máscara antigua, "por si fuese necesario comentar la pieza en el epílogo". No cabe duda que sí sería necesario, pero nadie le pide su comentario.

Los rejuvenecimientos de Goethe siempre consistieron en la resurrección del embaucador y el vagabundo que llevaba dentro. Entonces era capaz de negar en forma pasmosa toda la moral social y reírse de aquello que hasta aquel momento había calificado de ley divina. Su conducta cuando cayó Napoleón y cuando apareció el lord diabólico lo demuestra. ¡Cómo se lanzó en el *Diván* una vez más a la libertad ilimitada, cómo resonó aquí nueva-mente la risa de Euforión! También por esta obra corre una vena de sublime prestidigitación que se muestra en su estilo, en la imitación del juego oriental con las cifras, en su gusto por lo secreto y lo hermético. Aquí también Goethe vuelve a llamarse a sí mismo el "caminante", aquí ensalza el derecho eterno del amor, la belleza y la juventud:

Trunken müssen wir alle sein!
Jugend ist Trunkenheit ohne Wein.

[¡Tenemos todos que estar ebrios! / La juventud es embriaguez sin vino.]

El nombre del caminante volvió a alcanzar grandes honores en la última gran obra de vejez, en los *Años de peregrinación*. No sólo determina el título, sino también el argumento y el espíritu de esta última parte de la novela de su vida. El hecho de que Wilhelm Meister, comprometido con Natalia, se sienta obligado a irse a vagar de nuevo para "convertirse en un órgano", es un retorno del anciano Goethe a su extravagante juventud; el que Wilhelm sólo pueda detenerse tres días en cualquier lugar no sólo es una estilización poética de su vida de aquellos tiempos, sino que recuerda la costumbre germana que sólo permitía a un huésped quedarse tres días en una casa extraña, como se relata en el *Edda* y en las sagas. En la inquietud más íntima de Goethe seguía viviendo la impaciencia que anima desde los tiempos primitivos a todas las grandes figuras de la poesía germana. Quizá también es el origen de su incomprensión momentánea de las naturalezas errabundas y de su odio por todo aquello que le parecía falta de disciplina. Dijo las palabras más severas, pero también las más hermosas, sobre los hijos perdidos de este mundo. En las *Zahme Xenien* ("Xenias mansas") encontramos los versos:

Erlauchte Beitler hab ich gekannt,
Künstler und Philosophen genannt;
Doch wüsst ich niemand, ungeprahlt,
Der seine Zeche better bezahlt.

[Conocí ilustres pordioseros, / llamados artistas y filósofos; / pero no sabría decir, en verdad, / quién paga mejor que ellos lo que consumió.]

El romanticismo retornó a los orígenes, y con lo órfico también sacó a la luz la charlatanería. A ello le ayudaron la filosofía y la investigación histórica. Schelling declaró que el poeta era el órgano del alma universal, que era la cima de la Creación que se buscaba a sí misma. Los historiadores descubrieron la poesía medieval con sus trovadores y juglares, quedando tan impresionados que vieron un abismo entre aquel y este arte, entre el arte popular y el arte culto. Para los hermanos Grimm, toda la poesía artística consciente sólo era un vano intento de recoger el encanto insondable de la poesía popular, que no había sido creada por individuos aislados, sino por pueblos y épocas. Más que ningún otro, Jacob Grimm habló acerca del alma poética del pueblo con una gravedad melancólica que conmovió a muchos. Este esplendor oscureció los símbolos del rapsodismo clásico que se veneraban en Weimar. Cundió la nostalgia por aquella gloria, y aún aumentó cuando se reconoció que la vida poética medieval se había perdido para siempre. Se convirtió en leyenda; el anhelo romántico del infinito se apoderó de esta reminiscencia y la rodeó con una aureola de cuento de hadas. De esta nostalgia surgió la poesía juglaresca del romanticismo, que Goethe aún había vivido en su juventud, pero que en el *Diván* la había convertido ya en un tema poé-

tico. El ideal juglaresco del romanticismo tiene un aspecto diferente de su máscara persa. Encarna lo indescriptible y misterioso de la poesía natural, la bendita seducción y la maldita decadencia de la poesía. El juglar aparece ora como liberador, como destructor, pero siempre como un emisario del reino de los elementos.

Ya Novalis vio en el poeta al hijo de una libertad inconcebible, pero aún lo dibujó sin este aspecto demoníaco. En el *Ofterdingen* dice que "son los poetas, estos extraños hombres de paso, quienes a veces pasan por nuestras moradas y renuevan por todas partes el antiguo y venerable oficio de la humanidad y sus primeros dioses, el culto de los astros, la primavera, el amor, la felicidad, la fecundidad, la salud y la alegría, ellos, que ya aquí poseen la paz celestial y, sin dejarse perturbar por necios apetitos, sólo respiran el aroma de los frutos terrestres sin comerlos, para no estar luego encadenados irrevocablemente al mundo inferior. Son huéspedes libres, su pie dorado sólo se apoya levemente..." La primera presa de la magia de lo juglaresco y los músicos vagabundos fue Brentano, el semi-italiano. Se atrevió a entregarse a este encantamiento, y vagó a lo largo del Rhin y del Neckar, con su laúd, recogiendo canciones y leyendas de la vieja Alemania, e improvisando nuevas canciones. Inventó la leyenda de Lorelei, la hechicera de Bacharach, que representa la atracción al abismo del cantar al aire libre. Su alma rítmica e inquieta trató de fundirse con el alma popular, pero no pudo hacerlo. Las canciones que Brentano compuso a la manera popular fueron fecundadas por las antiguas melodías, pero no están sentidas con ingenuidad ni mucho menos. Brilla en ellas una extraña ironía y un sentimentalismo que generalmente destruyen el tono sencillo al cabo de algunas estrofas. Todo es únicamente un juego con la candidez del corazón; entre las luminosas flores verbales asoma el terror de un poseído, que irrumpe abiertamente en el *Frühlingsschrei eines Knechtes aus der Tiefe* ("Grito primaveral de un siervo desde las profundidades"). Lo que mejor expresaba este mago de conciencia intranquila no era la lírica popular al estilo del *Wunderhorn*, sino la hechicería verbal revestida en una forma piadosa.

O wähnend Lieben, Liebeswahn,
Allmächtiger Magnet,
Spann einen Schwan an meinen Kahn,
Der stets nach Süden geht—

[Oh, amor alucinado, locura de amor, / imán omnipotente, / unce a mi barca un cisne, / que vaya siempre hacia el Sur—.]

Eichendorff trató de no vivir sus canciones juglarescas, se limitó a componerlas, y no cabe duda de que por ello son las más hermosas. Pero en él, ni el cristiano ni el artista se dejaron seducir completamente por esta re-

miniscencia; la escuchaba profundamente conmovido, pero renunciando a ella. Así, el juglar que vaga sin patria, que atrae y seduce irresistiblemente se convirtió para él en el símbolo del poeta demoniaco que llevaba dentro. En sus novelas y narraciones le enfrenta las más de las veces al artista puro, pero entre sus poemas hay muchos que dejan la última palabra al cantor maldito. En algunas de las canciones más perfectas se abre el "abismo irisado" de la embriaguez, los músicos corren tras la dicha hasta el borde de la destrucción, y muchas veces se pierden en ella. En estas romanzas —*Schöne Fremde* ("Bella desconocida"), *Der irre Spielmann* ("El juglar loco"), *Der zaubrische Spielmann* ("El juglar hechicero"), *Waldgespräch* ("Conversación en el bosque")— Eichendorff se deja caer hasta las profundidades del encantamiento, de las cuales ya no parece haber retorno posible. Por ejemplo, en el *Juglar loco:*

Ich möcht in den tiefsten Wald wohl hinein,
Recht aus der Brust den Jammer zu schrein,
Ich möchte reiten ans Ende der Welt,
Wo der Mond und die Sonne herunterfällt,
Wo schwindelnd beginnt die Ewigkeit
Wie ein Meer, so erschrecklich still und weit,
Da sinken all Ström und Segel hinein,
Da wird es wohl endlich auch ruhig sein.

[Quisiera penetrar al bosque más profundo, / para gritar mi pena a pleno pecho, / quisiera cabalgar hasta el fin del mundo, / donde caen el sol y la luna, / donde comienza vertiginosamente la eternidad / como un mar, espantosamente ancha y silenciosa; / allí se hunden todas las corrientes y todas las velas de los barcos, / allí probablemente también encontraré la paz.]

Para los románticos, el poeta era el último hombre primigenio. Sus novelas, dramas y romanzas que tienen como tema al artista lo glorifican como aquel que desdeña todos los lazos y que prefiere morir libre antes que traicionarse a sí mismo. Es la antítesis eterna del burgués sedentario, al cual combaten y ridiculizan en una cruzada ingeniosa y acusadora. Sin embargo, pronto se vio quién era el vencedor en esta lucha, y la tonalidad cambió. Los que profesaban la libertad del artista profesaban con ello su derrota. Esta libertad ya sólo podía ser vivida en formas trágicas o, en el mejor de los casos, en una vida doble, como la que llevó Eichendorff. Para la mayoría siguió siendo un problema insoluble, y por eso el artista se convirtió más que nunca en un tema artístico. El rasgo distintivo de las novelas de Hoffmann que giran alrededor del artista es que nacieron de la pasión por la música. Pero también sus músicos, ya sean figuras históricas o ficticias, son variantes del ideal juglaresco. Las entrega incondicionalmente al demonio de la música y hace que perezcan por éste, pues la música es para él éxtasis, un fuego devorador, con una exclusividad que hasta a él mismo le parece di-

letante. Tiene predilección por presentar sus efectos destructivos, aunque la llame una y otra vez un ángel celestial y ensalce la gran serenidad de sus maestros. Su "imaginación que podía tornarse en una llamarada destructiva" contenía, como la de su demente director musical Kreisler, "muy poca ecuanimidad, y así destruía el equilibrio que es necesario al artista para poder vivir con el mundo". Amaba a Mozart sobre todo, y, no obstante, sentía la música como una bebida espirituosa a la cual sucumbía como al alcohol, como a un *incubus* que lo dominaba. La llama "el mundo sensible de los espíritus" y habla mucho de su poder mágico. "¡Música! —¡Te nombro con un estremecimiento misterioso, y hasta con espanto!— ¡Tú, sánscrito de la naturaleza expresado en sonidos! —El no iniciado la imita con infantiles balbuceos— ¡El impío que la imita con gestos burlones sucumbe a sus propias burlas!" Una vez tras otra, este poseído señala también el "abuso demoniaco" del poder celestial del arte y describe la propensión del artista a la locura. Todo eso nos revela que él mismo era uno de los no iniciados que emiten "infantiles balbuceos" imitativos. Su fuerza reside en la presentación del artista que fracasa, del diletante y el loco, es un prestidigitador extasiado de la imaginación delirante.

Ya desde el principio, el romanticismo había sido inoculado con la tendencia hacia lo "infinitamente negativo" de la parodia, del humor y del chiste. Friedrich Schlegel, el inventor de sus consignas programáticas, concedió en sus fragmentos del Ateneo, en tratados como *Über die Unverständlichkeit* ("Sobre lo incomprensible") el fuero para disolverse en juegos irresponsables. Definió la poesía romántica no sólo como "poesía de la poesía", como "poesía universal progresiva", sino también como una "bufonería trascendental", como "paradoja" e "ironía". Según él, el signo de su superioridad debía ser antes que nada esta ironía, en la que apreciaba toda una gama de modalidades. Se sabía legitimada por el hermético Hamann como por *Scaramouche*, quien "cuando parece conversar amable y seriamente, sólo está esperando el momento de poder darle a su interlocutor un puntapié en el trasero". Proclamó que la ironía ama el lenguaje en clave, que dice las mayores verdades, trivializadas desde hace mucho, en una forma tal, que vuelven a parecer escandalosas. "Aún no hemos llegado muy lejos con las cosas escandalosas: pero lo que aún no es, muy bien podrá ser algún día." La ironía capta el interior de todo, aun de sí misma, y entonces se convierte en "ironía de la ironía". Sólo ella puede redimir al mundo que se ha vaciado en conceptos. Quiere y debe ser incomprensible, sus travesuras ingeniosas son la mística adaptada a la razón moderna. "Contiene y provoca un sentido del conflicto irresoluble entre lo incondicional y lo condicional, entre lo imposible y lo necesario de una comunicación completa. Es la licencia más avanzada, pues nos permite pasar por encima de nosotros mismos; y, no obstante, también es la más legítima, pues es imprescindiblemente necesaria. Es una buena señal cuando

los individuos armoniosamente chabacanos ni siquiera saben cómo deben tomar esta constante parodia de sí mismos, ni siquiera se dan cuenta de que precisamente deben tomar en serio el chiste y lo serio a la ligera."

La ironía no fue un invento de Schlegel. Él sólo percibió en ella el reverso inevitable del éxtasis y fingió un espanto cómico debido a la marcha triunfal de este nuevo principio. "¿Cuáles dioses podrán salvarnos de todas estas ironías?" Vio cómo la ironía se iba a convertir en amaneramiento, en un verdadero crepúsculo de los dioses: "Ya pronto no se hablará de una sola tempestad, sino que todo el cielo arderá en una llamarada, y entonces no os valdrán de nada todos vuestros pequeños pararrayos." Con esto se refería a la escandalización de la literatura, que le producía un placer malicioso. "Pues en verdad que los astros vaticinan lo fantástico." No cabe duda de que en esto sí tenía razón; su evangelio de la ambigüedad hizo escuela en aquellos que lo necesitaban como sustitutivo de la genialidad. Este ejemplo comprendía absolutamente todo, no sólo el humor de Jean Paul y la mística de Novalis, sino también la chapucería poética de Werner y del mismo Schlegel. Quien no era un espíritu de primer orden, aún podía parecer grande en la ironía. Ésta hizo invulnerable a Tieck, quien recalentaba en sus comedias los chistes del teatro de improvisación, ponía los pelos de punta a su público con sentimentalismos ocultistas, destilaba de la mal comprendida lírica caballeresca su "lírica musical" y con todo esto era aparentemente un genio, cuando en realidad sólo era un camaleón. Junto con las excentricidades de Hoffmann, Brentano y Arnim, con la germanización del *Don Quijote* hecha por Tieck, las proezas de los mitólogos y los filósofos lingüistas y todo el oscuro séquito de la nueva escuela, se produjo el aspecto charlatán del movimiento romántico, que para éste no sólo fue característico, sino también fatal.

Hasta los poetas genuinos del romanticismo tienen este aspecto charlatán, y sólo en ellos es agradable. Mörike, Stifter, Keller lo heredaron y lo convirtieron en un gran atractivo de su arte. Mörike ya se había visto muy temprano frente a la anarquía, pero no en su forma juguetona, sino en su aspecto conmovedor: en la hermosa vagabunda de quien se enamoró perdidamente cuando era estudiante, en su evadido amigo Waiblinger, quien se entregó a la perdición en Italia, y en el Hölderlin enloquecido, en el cual veía al hombre predestinado. Con estos recuerdos, de los cuales nunca pudo librarse, creó los personajes de *Maler Nolten* ("El pintor Nolten"): el actor perdido Larkens, la gitana Elizabeth, el jinete de fuego, el alegre capitán de los bandidos Jung-Volker. Éste, el hijo del viento con una mujer insolente, el juglar sin rival en el violín y la escopeta —como Tristán con su arpa y su espada— es para Mörike el símbolo de la perdida unidad de vida y poesía. En la figura del barbero loco Wispel, con sus poemas dementes, que pertenecen a la prehistoria del surrealismo, su poesía juglaresca también cae en el charlatanismo

hermético. Todo esto abrigaba Mörike en su alma, en su calidad de gran poeta. Con Keller sucede algo parecido. En él, la mordacidad romántica se resignó y se clasificó en humor burgués. Pero el fuego fatuo de la ironía siguió ardiendo en otras cabezas y allí se convirtió en el cielo llameante que profetizó Schlegel.

POETAS MALDITOS

La figura del juglar se elaboró hasta la saciedad, se tomaba como la quintaesencia del movimiento romántico. Uhland fabricó en torno de ella sus honorables baladas histórico-literarias, los poetas orientalistas de *ghazels* que seguían a Goethe la vistieron a la oriental. Pero mientras tanto ya había cobrado nueva realidad el genio enemigo de la sociedad, y aparecía en una forma que daría fin a toda esta mascarada.

Lord Byron, el apuesto seductor y cínico *snob*, había fundado el satanismo literario. Saboreaba la sensación de ser un proscrito, la oposición contra la sociedad corrompida, los deseos de venganza del incomprendido y del perseguido injustamente. Casi nadie se dio cuenta de que su hastío del mundo y su misantropía sólo eran el pretexto para causar sensación a cualquier precio.

From mighty wrongs to petty perfidy
Have I not seen what human things could do?
From the loud roar of foaming calumny
To the small whisper of the as paltry few,
And subtler venom of the reptile crew,
The Janus glance of whose significant eye,
Learning to lie with silence, would seem *true*—

[Desde la injusticia más grave hasta la burla más cobarde, / ¿no sufrí todo? Injurias susurradas y en voz alta, / el tono más insolente de la difamación efervescente, / el cuchicheo apagado en el círculo más íntimo, / y aquella especie más venenosa de reptiles, / que con miradas elocuentes de dios Jano / quiere parecer verídica y sabe mentir sin palabras—.]

El *décadent* aún llevaba aquí la máscara del rebelde luciférico. Byron meditó su emigración a los países de ultramar y soñó con una vida de explorador en los Andes, antes de decidirse a coronar su errante viajar por dos continentes con una expedición de ayuda a los griegos que luchaban por su libertad. El proscrito se ponía de lado de los oprimidos, el sufrimiento ahasvérico del poeta se convertía en noticia periodística sensacional. Con las miradas de toda Europa, también las de Goethe se posaron con aprobación en este discípulo suyo, para quien celebró, considerándolo el único contemporáneo que estaba a su altura, los ritos fúnebres en el *Fausto*. Estrofas de

Goethe lo saludaron cuando se embarcó en Livorno; se le recibió con júbilo en todos los lugares en que amarró su bergantín "Hércules", pero en Missolunghi esperaba al héroe-poeta una tragicomedia sin igual. En vez del pueblo heroico se encontró con un desorden de aficionados, que sólo pudo remediar pasajeramente con su dinero, y tuvo que ver cómo fracasaba miserablemente su marcha triunfal. Llovió a cántaros durante semanas enteras, y después de bañarse en el mar Byron pescó una fiebre que lo tuvo postrado en un pantanoso pueblo de pescadores, y murió meses después de su llegada. Su cadáver fue embalsamado y expuesto en la iglesia principal, y después el gran enemigo de los ingleses fue llevado a Inglaterra, en donde el intento de enterrarlo en Westminster o en la catedral de San Pablo fracasó por la resistencia eclesiástica.

El "lord diabólico" fue el primer poeta moderno ante el cual los conocedores ya no pudieron ponerse de acuerdo acerca de si era un genio incomparable o un charlatán. Su *Weltschmerz* comenzó a cundir como una fiebre, nació la conciencia de que en el mundo se había abierto una grieta irremediable. Apareció un nuevo tipo de poeta, que expresaba este sufrimiento cósmico, y al mismo tiempo también apareció su imitador, que adoptaba la pose de la desesperación. El juego de la melancolía sustituyó al de la ironía. Georg Büchner lanzó al lado del monstruo sangriento y cínico de su *Danton* la maravillosa e irisada pompa de jabón de su *Leonce* y *Lena*, en la que el protagonista, desgarrado interiormente al estilo de Hamlet, se ve acompañado por el grosero Valerio. Éste es Hermes junto a Apolo, un descendiente de los graciosos shakespearianos y de los payasos antiguos, el plebeyo sano con la boca llena de retruécanos procaces. Las tragedias de Grabbe ya sólo fueron muecas de impotencia, así como él mismo fue la caricatura del genio. Sólo su comedia diabólica, garrapateada a la ligera, tiene un rasgo original, pero Grabbe no quería pasar a la historia como bufón, sino como dramaturgo nacional. La marca de Caín de lo problemático se convirtió en el estigma de toda una generación, la inquietud del vagabundo adoptó nuevas formas adecuadas a su época. Al principio aún utilizó las diligencias y los veleros, luego hasta el ferrocarril y los trasatlánticos.

Shelley fue, como Byron, de noble cuna y heredero de una gran fortuna, pero se contentó con una pequeña renta para poder continuar su vida de gitano. Después de permitirse dos raptos y levantar gran polvareda con libros impíos, también él fue considerado un cabecilla de la escuela diabólica. Su inquietud arrastró a Gérard de Nerval al Oriente, a la locura, al suicidio. También Lenau tenía un ansia febril de viajar; se dejó seducir por el espejismo de la América virginal y en el año en que murió Goethe salió rumbo a la selva. Pero las tierras que quería comprar a la orilla del Missouri resultaron ser, vistas de cerca, puros fantasmas; las que compró realmente tuvieron que venderse más tarde en subasta, pues renunció a todos sus planes y ya ni

siquiera contestó los oficios que le llegaban. Cuando regresó no trajo consigo otra cosa que sus poemas indios, que en el fondo no hacen más que repetir sus poemas gitanos con un colorido exótico. También él fue un vencido, y no un portador de la sensualidad e ingenuidad pagana como Walt Whitman, quien poco después debía entonar su canto a la vida desnuda de las praderas. Los literatos civilizados del viejo mundo cantaban la canción del primitivismo por pura nostalgia impotente. Esta debilidad se había apoderado hasta de la juventud rusa. Gogol no se hizo errabundo por mera despreocupación. A la edad de dieciocho años se estableció desilusionado en el occidente y escribió como un viajero atormentado, que sólo encontró una paz transitoria en Italia, las *Almas muertas*, este canto al suelo ruso —la obra de un desterrado, como casi todas las epopeyas nacionales.

El romanticismo murió de ironía; finalmente se puso a parodiarse a sí mismo. Con Heinrich Heine apareció el prestidigitador de los prestidigitadores, que ejecutó la sentencia de muerte en sí mismo y en el romanticismo. En sus años mozos llevó el encanto juglaresco de Eichendorff y Brentano hasta una virtuosidad que todo el mundo consideró la cumbre del cantar inocente y popular, sin percibir el veneno que encerraba. Cuando huyó a París, se erigió en el primer publicista alemán de ingenio y *charme* francés, y también en este papel tuvo un éxito indiscutible. En las mascaradas líticas *Atta Troll* y *Deutschland* mezcló el encanto de la canción popular y el periodismo en un brebaje que permitía saborear en un solo sorbo el sentimentalismo y el cinismo. Nadie había podido jugar con lo mágico en una forma tan hábil, despreocupada e insolente, y sólo él pudo consumar la obra de destrucción con su último libro de poesías. El *Romancero* evocó una vez más la "mágica noche de luna" del romanticismo con todo el carnaval de sus figuras favoritas, para luego proclamar estridentemente el fin, el triunfo histórico de lo vulgar, y abandonar la marchita flor azul del romanticismo al vendaval del tiempo. Pero con esto no sólo se dio el golpe de gracia al romanticismo, sino también a la misma poesía. Heine la prostituyó cuando aparentemente la consumó. Es cándido ver en él únicamente al judío. La catástrofe que encarnó ya estaba en el ambiente, y él sólo fue uno entre tantos que contribuyeron a que sobreviniera.

La enemistad del artista contra el burgués se hizo mortal. El artista perdió sucesivamente el derecho de ciudadanía exterior e interior en la sociedad y pasó a ser un parásito, un fugitivo que debía contar con su ajusticiamiento. A los cantores democráticos de la libertad se les persiguió, efectivamente, de país en país. Por eso les gustaba llamarse a sí mismos los rapsodas modernos, su prensa los llamaba los cantores errantes de la alborada patriótica. Pero su desgracia no fue la peor. Sólo traspusieron fronteras geográficas, no espirituales, y confiaron en la victoria sobre la reacción que los quería hacer enmudecer. La mayor parte de ellos pertenecían interior-

mente a la burguesía, y más tarde retornaron a ella arrepentidos o triunfantes. Un sufrimiento más profundo estaba reservado a los solitarios que se habían levantado por encima de las ideas revolucionarias y que no obstante seguían fieles en espíritu a la espontaneidad. Evitaban la ruptura abierta y huían interiormente a la perdida paz de la Creación. Gottfried Keller acogió al náufrago Heinrich Leuthold como si fuese un hermano; sabía cuán cerca había estado de correr la misma suerte y el sacrificio que suponía su vida sedentaria. Lo representó en su cuento de *Spiegel das Kätzchen* ("El gatito Espejo"), el cuento acerca de la existencia del poeta entre los filisteos. El imaginativo gato se vende al diablo, saborea bocados prohibidos en vez de morirse de hambre, y finalmente se salva del nudo corredizo con una bien tramada historia de mentiras —una salvación como la del escaldo Egil, en un escenario pequeñoburgués—. Si Keller, Grillparzer y Lessing hubiesen desechado la honorabilidad burguesa y hubiesen acabado como vagabundos, habrían perdido su posición social, pero quizá habrían prestado un servicio a la poesía en calidad de genios subversivos. Fue grande su resignación, pero no fue la única posibilidad. Al hombre imaginativo siempre le queda en la desgracia la salida de aceptar la ignominia y convertirla en su honor.

Fugitivos de esta clase aparecieron ahora junto a los resignados. Prefirieron la proscripción e inventaron la existencia secreta en el seno de las grandes ciudades modernas. A sus ojos, el anatema del ridículo o de la criminalidad era el título de nobleza que distinguía al poeta en una época agonizante. Fingían estar muertos para poder soportar esta humanidad, o se aliaban con los elementos revolucionarios porque ya no tenían nada que perder. También esta salida estaba en el ambiente, también hacia ella se dirigió un ejército de seguidores, que se hundieron en la miseria para poder sentirse como genios muertos de hambre. Éste fue el charlatanismo de los parias, del cual no se libró completamente ninguno de los habitantes de los bajos fondos. En las grandes ciudades, sobre todo en París, este santuario de la libertad artística, se reunió todo lo que no quería someterse al desencantamiento del mundo. En las buhardillas y los cafés de Montmartre, la patria de los poemas de rameras de Heine y de la *Mimi Pinson* de Musset, vivía la bohemia internacional. Allí el artista fraternizó nuevamente con la canalla, con todos aquellos que no querían saber nada de la burguesía. Óperas y novelas transfiguraban este refugio de los desheredados y lo convertían en un paraíso. Sin embargo, su risa adquirió desde fines de la Segunda República un tono demasiado estridente. Ante los ojos del Heine moribundo ya no bailoteaban las ligeras *midinettes*, sino las legiones grises del proletariado que se preparaba a hacer añicos la cultura. El exilio voluntario se convirtió en un Tártaro. En esta sima, los poetas fueron los primeros que expresaron la corrupción inconmensurable de Europa y señalaron lo desesperado de su situación.

Baudelaire, cuyo padrastro fue un general ascendido a embajador, nunca cayó totalmente en la miseria. Poseía una fortuna cuyos intereses percibió regularmente. Pero a la edad de veintitrés años se le puso bajo tutela porque había dilapidado en poco tiempo la mitad de su herencia, desde el momento en que se le había entregado para confirmar su ruptura con su familia. Desde entonces tenía dificultades económicas constantes, que lo llevaban cada fin de mes a las casas de préstamo y lo obligaban a escribir humillantes peticiones. Todos sus intentos por acabar con su tutela fracasaron; llegó a tal punto, que tenía que mudarse cada semana, cada día, para escapar a sus acreedores, o se quedaba durante varios días en la cama porque carecía de ropa o de combustible. Vivía como proscrito, su patria era la selva de las calles de París con sus mansardas de hoteles y sus tabernas de mala muerte. Su soledad era tan espantosa como ningún poeta francés la conociera después de Villon; era un hombre débil, presa de temores y rodeado por la fría oscuridad de la descomposición. En 1848 participó en el levantamiento de París y editó un periódico sanguinario que él mismo voceaba por las calles, pero su entusiasmo político cedió muy rápidamente a un profundo desprecio por la democracia. Este desengaño era lo último que faltaba para hundirlo completamente en el desconsuelo del *spleen*, en el asco ante la era de la plebe. Lo que le desencantó de la Revolución no fue un juicio político, sino su instinto artístico. Este proscrito trabajó durante quince años en su *Flores del mal*, mostrando con ello qué es lo que en la miseria distingue al poeta del vagabundo común y corriente. En estos poemas la abyección cobra una vez más nueva belleza, la *alchimie de la douleur* se convierte en gran poesía. En el negro espejo de esta alma se dibuja la corrupción de la urbe moderna, como antaño el brillo de Versalles se reflejaba en los clásicos. Su alma se estremece bajo lo terrible, que sólo ella reconoce. Baudelaire no está completamente libre del juego snobista con lo terrible, su *goût du néant* también es atracción por todo lo enfermo y descompuesto, y muchas veces se complace en atacar quejumbrosamente la hipocresía burguesa. Pero en sus mejores versos reconoce con tajante claridad que su *angoisse d'exile* es una anticipación del destino de la humanidad, y acepta con resignación lo inevitable, como un compañero de la criatura atormentada.

La crítica de su tiempo creyó escuchar en este libro al diablo en persona, y se aprestó inmediatamente al ataque. Se llegó a un proceso judicial, cuyo resultado fue que se eliminó la acusación de blasfemia y se aceptó la de inmoralidad. Desde ese momento se tuvo conciencia en Francia de que ya no era posible ningún acuerdo entre la sociedad y el poeta. Nació un arte extraburgués, que casi no se podía mencionar en la prensa, que no tenía acceso a la Academia, pero que era considerado por una *élite* el único arte verdadero de esa época. La solicitud de entrada de Baudelaire en la Academia fue una broma de mal gusto que sólo él tomó en serio. El fracaso

confirmó definitivamente su convicción de que "la estupidez, la diosa del presente con la frente del toro", era invencible. Se apoderó de él un asco tan violento que se fue a Bruselas y ya no se atrevió a regresar a su infierno. Se le trajo nuevamente a Paris gravemente enfermo y murió su terrible muerte en el hospital. Su entierro fue silenciado por la prensa y por la asociación de escritores.

Con Verlaine la poesía se hundió aún más. Ya en su juventud sobresalía por su pereza, en 1871 participó en el levantamiento de la Comuna como director del servicio de prensa, tuvo que huir y perdió su puesto de pequeño empleado público. Su actitud revolucionaria tampoco se basaba en una convicción política seria, era únicamente la expresión de la venganza instintiva del proscrito. El resto de su vida fue el deslizamiento progresivo a la depravación, hasta aquel infierno en que vegetó durante los últimos diez años como *"pauvre Lélian"*. Su fealdad repelente le daba aspecto de criminal, y también su alcoholismo parecía a sus contemporáneos una prueba de que no podía ser un poeta. Su vida y su obra fueron un escándalo ininterrumpido. Sus sonetos del amor sáfico fueron destruidos por mandato judicial, el disparo contra Rimbaud lo llevó a la prisión durante año y medio. Allí nacieron sus *Romances sans paroles;* los mandó en cartas que en parte tuvo que escribir con astillas sobre papel de estraza a su único amigo de confianza, quien los mandó imprimir, sin obtener ninguna repercusión. Al mismo tiempo, la mujer de Verlaine entabló el juicio de divorcio; el monstruo tuvo que separarse de ella y se derrumbó bajo el peso de su desgracia. Se refugió en Dios como un niño en su madre; desenterró su fe infantil del fango y la cantó en los versos de la *Sagesse*, en los cuales su contrición, su arrepentimiento y su consolación hablan con voz angelical, pero que más tarde fueron destruidos porque no se vendían. Nueve años después de salir de prisión, el alcohólico maltrató a su madre y fue condenado nuevamente a un castigo penal. Siguió hundiéndose, sin dejar por ello de transformar su delirio en versos arrebatadores. Mallarmé, quien pronunció su oración fúnebre, se atrevió a decir que "lo vergonzoso no fue su vida, sino la de todos nosotros", que este muerto había sido el único que, entre tantos timoratos, había tenido el valor de no ser más que un soñador y un cantor, y había apurado la copa de la poesía hasta el fondo. Aquí, el genio y el canalla eran indistinguibles. La fascinación morbosa de la disolución que irradian los versos de Verlaine, su debilidad de ramera, su rutilante agonía son la respuesta de un proscrito al mundo en el que le había tocado vivir. También son obra de prestidigitación; en ellos desaparece la frontera entre bien y mal, entre verdad y mentira.

Arthur Rimbaud, el niño genio descubierto y mimado por Verlaine, se vio empujado al presenciar esta autoinmolación a la última decisión que aún quedaba al poeta: la renuncia al arte. Cuando aún iba a la escuela,

levantó a su predecesor Villon un monumento con la imaginaria carta de Charles d'Orléans a Luis XI, se escapó dos veces de su miserable pueblo fabril Charleville y se fue a París, pero en ambas ocasiones cayó en manos de la policía y tuvo que regresar a su casa. La tercera vez tuvo éxito; se lanzó como adolescente al tumulto de la Comuna y salió de ella como de una borrachera. La Revolución le pareció una función de monos. Buscó una insurrección más seria, la espiritual, e irrumpió con sus poemas como el genio lírico en persona en la vida literaria de París. Verlaine lo recibió con los brazos abiertos, el dios y la ramera trasnochaban juntos en las barcazas de carbón y bajo los puentes del Sena, mientras Rimbaud escribía muchos de sus versos más grandes. Fue un momento sublime en la leyenda del artista moderno, comparable al verano de 1888, cuando Gauguin y Van Gogh pintaban juntos en Arles. Luego siguieron las escenas de la enemistad erótica, que, como en Arles, pusieron fin a la alianza entre el profeta y el mago. Verlaine, que se había vuelto piadoso, trató de convertir a su amigo y éste lo golpeo hasta dejarlo medio muerto. Lo que Verlaine llamaba sagrado, la adoración lírica del Yo, no era para Rimbaud más que un romanticismo despreciable y anticuado. Él estaba a punto de efectuar una muy distinta ruptura con el mundo. En esta Europa ya no había nada de vida, su arte sólo era una forma distinta de la enemistad contra el espíritu. Se lanzó, como Gauguin, en brazos del mundo virgen tropical, pero no como artista. También dejó su ambición en el viejo continente profanado y en su escrito de confesión reveló que esa ambición había sido el gran pecado de su vida.

Esta decisión estableció un criterio en el círculo de la bohemia. Convierte a Rimbaud en el símbolo de su época y lo eleva a un rango al cual sólo se acercan pocos de sus contemporáneos. Las molestias policiales a que se exponían los naturalistas no tienen importancia, comparadas con ese destino. Sólo tenían significado como síntomas de la situación general, sobre todo por el hecho de que, ahora, el público literariamente refinado esperaba que el poeta provocara escándalo. Cuanto más entrara en conflicto con las normas sociales, más moderno parecía. El noruego Knut Hamsun fue en su patria vendedor ambulante, zapatero, maestro, oficinista y peón caminero; y en Norteamérica, dependiente de tienda, obrero del campo, maderero, conductor tranviario y periodista, antes de causar sensación con su primer libro, *Hambre*, y alcanzar fama mundial con sus novelas de vagabundo. Una vez más la figura favorita de la literatura fue el asocial, el pícaro que infringe todos los tabús. Las aventuras de Gösta Berling, el desenfrenado pastor protestante creado por Selma Lagerlöf, quien encabezaba a los ociosos caballeros de Ekeby, hechiza a la gente y funda en Wermland el reino de la alegría, son un canto genuinamente rapsódico en elogio de la belleza inquebrantada de la vida. Este agraciado bebedor, seductor, baila-

rín, cantor y jugador con el cuerpo de acero y el corazón triste tiene "los ojos profundos de un poeta y el mentón redondo y firme del general", como amigo de todas las mujeres y protector de los proscritos vive "más poemas que los que escribieron nuestros poetas"; es el antiguo poeta-héroe, el jefe de un tropel de bacantes contra el tedio del mundo moderno. El repudio de la muerta ciudad moderna también indujo a Detlev von Liliencron a irse por el ancho mundo, después de vivir una vida intensa y feliz en las guerras contra Austria y Francia y verse obligado a abandonar esta carrera a causa de sus deudas. Durante dos años desapareció sin dejar rastro en Norteamérica, en donde vivió como pudo, dando clases de idiomas y música, tocando el piano en tabernas, pintando paredes y sirviendo de mozo de cuadra. Pero para la aventura en ultramar sus fuerzas eran tan insuficientes como las de Lenau; aguijoneado por la nostalgia emprendió el regreso, escondiéndose de sus acreedores en pequeños cargos públicos, que siempre perdía al poco tiempo debido a su vida bohemia. Endeudado, hambriento, admirado como un *enfant terrible* literario, se dejó endiosar por la juventud revolucionaria que no podía advertir que carecía de grandeza interior: un niño caprichoso e insaciable con las preocupaciones espirituales de un oficial de caballería.

En cambio, el aura diabólica que todeaba a Frank Wedekind sí era genuina. El escándalo que lo acompañaba era algo más que una sensación literaria, aunque también él provenía de la bohemia, del circo. Wedekind quería convencer a la clase dominante de su abyección, como Ibsen y Tolstoi, pero no con el tono del sacerdote, sino con el del anarquista. Tampoco le predicó el cristianismo, sino la belleza bestial de la sexualidad, esta fuerza dominadora sobre cuya negación se basaba la moral burguesa. Sus obras de teatro vaciaron en el escenario la hez de la sociedad, en la que aún late despreocupadamente la desnuda sensualidad, dada por Dios, y todos estos estafadores, perversos asesinos, canallas, prostitutas, tratantes de blancas y atletas le parecieron también al fiscal que lo acusó verdaderos engendros del infierno. Sin embargo, Wedekind sufrió el mismo malentendido que antaño Grimmelshausen. Todas estas figuras eran títeres movidos por la mano de un fanático de la verdad. Durante su juicio invocó a Cristo como su "hermano supremo", diciendo que éste también había predicado el retorno del Paraíso. Con la *Büchse der Pandora* ("La caja de Pandora") creyó continuar la balada de Goethe sobre la bayadera, al *Erdgeist* ("Espíritu de la Tierra") le antepuso un lema tomado del *Wallenstein*. En sus obras aparecía a menudo el Diablo, pues este moralista creía en él, y cuando quería expresar su fe en forma solemne lo hacía en tragedias bíblicas o clásicas, como el *Herakles*. Sufrió profundamente porque se le veía como payaso y no como profeta, y finalmente, igual que Grimmelshausen, se puso el gorro de bufón para que se le prestara atención con más rapidez. Pero no lo

llevó voluntariamente, y eso era lo que lo distinguía de aquél. Se vio obligado a ponérselo, no sólo por divertir al público, sino también por una voz en su interior. El hecho de que involuntariamente produjera un efecto cómico se debía, antes que nada, a que él mismo no sabía si era un payaso o un juez enviado por Dios. Como era poeta, temía el ridículo metafísico del papel de profeta, que Nietzsche nunca sintió, e hizo lo que pudo por salvar su honor espiritual. Pero a pesar de su fama no llegó a elevarse por encima de la farsa, y en el *Marquis von Keith* libró su propia parodia, para no omitir nada de lo que se debía a sí mismo. Se deberían representar todas sus obras como payasadas aristofánicas, sólo así aparece su seriedad bufonesca. En la risa de Wedekind aún resuena algo del dolor vital con el cual se crea la gran comedia. En este reflejo, resurgen en su teatro los personajes y el olor del teatro de feria, que antaño había sido la patria del clásico sainete.

Al lado de este cómico memorable, la literatura alemana poseía en vísperas de la gran catástrofe numerosas figuras secundarias, desde Peter Altenberg, original habitante de los cafés vieneses, hasta el vagabundo de Westfalia Peter Hille. El huracán apocalíptico los barrió, y con ellos desapareció el último residuo del romanticismo. Sus refugios fueron "limpiados" o destruidos por bombas, a ellos se les ha olvidado. Cada generación tiene sus propios bufones, y los actuales tienen un aspecto distinto. En un mundo de la mentira ya no corren peligro de caer en el ridículo, su apariencia es enteramente creíble. Actualmente el arte mismo se ha vuelto hermético, se ha replegado en su secreto y se protege ante la profanación incomprensible. Pero su actitud más incomprensible es cuando se entrega al juego. Una época cuya miseria proviene en el fondo de su incapacidad para jugar, se queda atónita ante semejante arte. El artista es el último que aún juega.

Esta época tiene poetas que ven en el malabarismo hermético la única forma aún posible del espíritu. Manifiestan su contradicción con la humanidad perdida ya no en forma solemne como Stefan George, sino con la insolencia de Eulenspiegel, dejándola con un palmo de narices. Se ríen del mundo y le juegan malas pasadas difíciles de desenmascarar. Jean Cocteau se presenta como jefe de la vanguardia en zapatos de charol. Es cosmopolita y dicta sus obras en avión, ya sean tragedias griegas o textos propagandísticos. Según su opinión, todos los géneros artísticos hasta el cine sólo sirven para engañar a una sociedad desahuciada. Ya no toma nada en serio excepto a sí mismo, sólo quiere "poetizar" su triste época con su melancolía, su elogio a la inmundicia, su predilección por ángeles caricaturizados y misterios enmascarados. Irresponsable y malicioso como un niño travieso, se divierte con sus pompas de jabón. Pero su maldad infantil es también teatro, él es su propio espectador y se imagina que es el único que sabe

cómo están hechos sus trucos. Con todo esto embelesa a los iniciados en el fin de una cultura, quienes admiran en Cocteau al arquetipo del artista.[2]

En Alemania, el charlatán tiene que parecer profundo para que se le preste atención. Las travesuras líricas de Hans Arp apenas llamaron la atención, pero Gottfried Benn adquirió mucha fama porque recubrió esotéricamente su nihilismo y lo hizo pasar como la última forma del mensaje nietzscheano. También él confesó que "la palabra 'charlatán' no es tan terrible, hay otras peores", y en sus manifiestos acerca del papel que desempeña el poeta moderno proclamó la irresponsabilidad absoluta, fundamentándola biológicamente. "El carácter tumefacto de la Creación es evidente, en las mareas, en los falos, en el éxtasis; en lo productivo lo recoge el Yo lírico". Esto lo podría haber dicho hasta Wedekind, y recordamos a Verlaine cuando Benn dice que su estado anímico fundamental es un cansancio de plomo, interrumpido únicamente por sus instantes de exaltación extática. Pero como drogadicto metódico niega toda relación del Yo con la sociedad, con el pasado. "No miro por encima de mí mismo, me niego este alivio; trabajo, busco palabras, trazo mi morfología, me expreso". Al lado de esta falta de fondo Verlaine parece un verdadero moralista. Tampoco el Yo que hace poesía es una realidad, sino sólo el punto que por momentos brilla con alucinaciones en medio de las tinieblas del absurdo. "La plegaria y la humildad me parecen arrogantes y pretenciosas, pues presuponen que *soy* algo, y precisamente eso es lo que pongo en duda, únicamente pasa algo a través de mí." En este existencialismo habla el vacío de un mundo extinguido.

[2] E. R. Curtius dice sobre él: "El cantor de la Edad Media se llamaba juglar —*joculator*—; los franceses llaman *jongleur* al malabarista. Poeta-malabarista-payaso: todo esto estaba muy cerca entre sí, podría estar reunido en una sola persona. La historia de la cultura puede explicarlo, pero quizá hay motivos más profundos. Es posible que al poeta-sacerdote, al *vates*, se enfrente el poeta-juglar como un tipo eterno" (*Kritische Essays zur europäischen Literatur*, 1954, pág. 403).

LOS SACERDOTES

Espíritu sacerdotal

El vidente está fuera de la historia, completamente solo, únicamente es responsable ante Dios. Anuncia el reino de Dios, pero sólo lo promete y, como Moisés, lo ve en la lejanía al momento de morir. Su reino no es de este mundo, la muerte lo transporta a la gloria supraterrenal, que al final atestigua con su inmolación. Pero el hecho de que esa gloria a pesar de todo triunfe en este mundo y de que se realice el reino de Dios se debe a los sacerdotes. También ellos son hombres de Dios, pero no en el sentido de la revelación inmediata, sino en el sentido del poder histórico.

La autoridad de los sacerdotes se basa en los escritos de revelación divina que recibieron de manos de los profetas. Se sitúan como mediadores entre la verdad divina y las necesidades religiosas de los hombres. Saben que éstos no soportan la faz de Dios, que no anhelan el conocimiento, sino la protección ante la verdad. Los hombres ansían las imágenes y las prácticas sagradas que les aseguren la ayuda divina. Quien quiera fundar un orden, tiene que proveerlos de símbolos, ritos y sacramentos, cuya vigencia inviolable a través de los siglos es el requisito para cualquier dominio espiritual. Los sacerdotes idean esta religión templaria, una construcción de leyes, tradiciones, signos y ceremonias consagradas por viejas costumbres, que le dan al anhelo de fe de los pueblos un apoyo infalible. Los sacerdotes también hacen mucho uso de la magia. Todos los ritos y símbolos son de naturaleza mágica, la novedad del culto reside en su fijación dogmática. Ésa es la causa de que la más antigua dominación sacerdotal provenga directamente del sacerdocio mágico; une la experiencia mágica y mística con objeto de ejercer un poder espiritual. Esta casta sacerdotal se coloca —como lo vemos con más claridad en los brahmanes hindús— finalmente en el lugar de los dioses y pretende representar a la divinidad en el sacrificio y las demás prácticas sagradas, y hasta a veces crearla. La existencia de los dioses, en la tierra, depende de los actos de los sacerdotes, quienes gracias a su saber y sus poderes sacros reúnen en sí la vida del cosmos y disponen de fuerzas sobrehumanas. También en los casos en que la magia sacerdotal no se asentaba sobre esta especulación teológica, tendía en la práctica hacia lo mismo. Todos los pueblos han conocido sacerdocios de esta índole, que, valiéndose de una magia ritualmente ordenada, proclamaron una salvación mística, sometieron con ella a los hombres y fundaron de esta manera una cultura superior.

Los sacerdotes creen en la autoridad incondicional de su verdad teológica, en el poder de atar y desatar de sus prescripciones rituales. Su pensamiento gira alrededor de la Iglesia como sistema espiritual y como poder

real. Su influencia inigualable reside en el efecto de fórmulas y gestos, eternamente repetidos, que calman en los fieles el temor a los demonios, el miedo a la muerte, la tristeza por la transitoriedad de la vida. Quien les reproche el elemento demasiado humano y mágico de sus doctrinas, recibe por respuesta que el hombre tiene una naturaleza frágil y que es necesario plasmar su anhelo de lo supraterrenal en formas ordenadas. Aun quien no crea en sus dogmas tiene que conceder que nadie ha reconocido como ellos la naturaleza del hombre.

También el sacerdote es una persona sagrada. Pero no recibe su consagración de Dios, sino de sus superiores, a quienes está encomendada la administración de los sacramentos. También el sacerdote vive separado de los demás, pero no en el desierto, sino en el templo. Es miembro de una corporación sagrada que se sabe separada de los no iniciados por una prohibición inviolable. No conoce la terrible soledad de los videntes y profetas; para él no existe la tragedia de estar expuesto en una región en la que la divinidad puede aparecer a cada instante. Como miembro de una corporación y portador de una tradición sagrada, es esencialmente no trágico. Sólo puede darse en él una tensión trágica si adquiere conciencia del contraste entre santidad sacerdotal y revelación profética, si siente que su consagración es una mentira o si no puede ocultar la incompatibilidad de esa consagración con el mundo. El sacerdote ortodoxo elimina esta tensión por medio del estudio teológico, por los signos de consagración visibles que se le han proporcionado y por el cumplimiento de los votos a que se ha sometido. La obediencia respecto de estos votos lo distingue de los no iniciados, pero también de los profetas, pues éstos reciben sus órdenes de los labios de Dios y no de una regla escrita. También aquí se reconoce la exigencia de pureza, pero se ha convertido de una necesidad interior en un código de preceptos exteriores difíciles de cumplir. Los sacerdotes adivinos de Babilonia tenían que ser hijos de sacerdotes del más puro linaje y tenían que estar dotados de una perfección física sin el menor defecto. La exigencia de pureza también contiene el conflicto más profundo del sacerdote, pero en él tiende más a exteriorizarse contra el mundo impuro o contra la Iglesia contaminada.

El semblante sacerdotal está acuñado por la conciencia de pertenecer a una comunidad de iniciados, de representar un orden sagrado de los espíritus en el cual hasta el más inferior encarna en su lugar la majestad de un *corpus mysticum*. El individuo no vale nada ante la majestad de la jerarquía, pero recibe de ella una grandeza ante la cual tienen que inclinarse hasta los reyes y los generales. Dentro de esta jerarquía se efectúa algo que desconoce el vidente solitario: la influencia de grandes prototipos humanos, la educación mutua de las personalidades, la unidad de maestros y discípulos gracias a la tarea común. Sólo quien pueda sentir el significado de pertenecer a una casta sagrada y estar distanciado de los no iniciados

puede comprender el pensamiento sacerdotal. Éste brilla con pureza suprema cuando se viste de humildad. En el siervo de la Iglesia pobre y que ha renunciado al mundo se borra lo personal en la forma más hermosa, y él muestra el rasgo más noble del pensamiento sacerdotal: el desinteresado amor al prójimo. Ayuda a los necesitados, los educa y los consuela, en él encuentran la paz de la eternidad. Su genialidad consiste en su entrega ilimitada a la alegría y el dolor de todas las criaturas. La administración de los sacramentos le proporciona una experiencia incomparable en el trato con los hombres, que emplea para aumentar el tesoro de la sabiduría sacerdotal. En estos dulces amigos de los fieles, que viven en paz con Dios, el fanatismo teológico se vierte interiormente en proezas que constituyen la gloria imperecedera del sacerdocio. Pero ante ellos se yerguen los príncipes de la Iglesia, en quienes vive la voluntad del poder de su casta. Como la Iglesia no predica la palabra divina escuchada directamente, sino la ley divina, sus dirigentes representan un poder real y empuñan la espada. Fundan el dominio espiritual valiéndose de la violencia y por él derraman no menos sangre que los conquistadores profanos. Descargan cosas terribles sobre los hombres para fortalecer o consolidar su poder. La tiranía más sangrienta surgió cuando hicieron causa común con los conquistadores y añadieron a la esclavitud corporal la esclavitud espiritual.

En las Iglesias que manejan el poder hay cabida para toda la gama de las cualidades humanas. El hábito eclesiástico puede cubrir la santidad sublime, la mundanidad sibarita o la bajeza hipócrita. En las cumbres del reino eclesiástico se encuentran políticos ambiciosos y sin escrúpulos, en sus peldaños inferiores actúan las fuerzas del amor y el sacrificio que son el alma del edificio de la Iglesia y lo convierten en lugar de refugio para los pueblos. Sobre todo en estas regiones sucede que un clérigo se ve apoderado no sólo de la letra, sino del espíritu, que sopla por donde quiere. Estos seres santificados interiormente animan el dogma desde el interior y velan porque no se cierre herméticamente la frontera entre la ley y la revelación. Con estos numerosos escalonamientos, el sacerdocio es el arca en que el saber acerca de Dios se salva aún a través de épocas que carecen de videntes y de profetas.

Sin embargo, si entonces aparece un enviado directo de Dios, se enciende una lucha que convierte la historia de las religiones en una tragedia. El profeta no ve en los templos poderosos más que fortalezas de impiedad, aunque en ellos se sirva a su propio dios. También él cree en el reino de Dios sobre la Tierra, pero no puede aceptar una realización de semejante índole. Los profetas son los autores del pensamiento que los sacerdotes llevan a cabo con su poder. Su hora suena al principio y al final de la religión de sacerdotes, cuando este pensamiento nace y cuando se ha desfigurado hasta tal punto que sólo el sacrificio máximo puede volver a plas-

marlo. Las épocas intermedias están llenas de la enemistad mortal entre los profetas y los sacerdotes, que termina necesariamente con la derrota del siervo de Dios. Los sacerdotes lo vencen gracias a su organización y su arte de gobernar. El profeta puede confundir temporalmente al pueblo y excitarlo contra sus soberanos espirituales, pero a la larga sólo puede hablar con el con el permiso y a través de éstos. Tiene que someterse en vida o en muerte a la Iglesia o estrellarse contra ella. Si paga el precio de la sumisión se le acoge en la sociedad religiosa y los teólogos declaran su santidad. Su gloria póstuma es mayor cuanto más se le atacó en vida. Se veneran sus restos, sus vestidos se convierten en reliquias, sus visiones en objeto de interpretación sacerdotal y las huestes de fieles acogen su mensaje como una nueva confirmación del dogma. Las Iglesias viven de la victoria que los sacerdotes obtienen sobre el espíritu profético. Pero la videncia y el sacerdocio aún tienen otra relación. Puede darse la excepción de que un profeta salga de las filas de los sacerdotes. En los tiempos en que florece el poder sacerdotal, el predicador en el desierto acaba por reconciliarse resignadamente con sus enemigos espirituales o por dejarse apaciguar por intermediarios, cuando retrocede temerosamente ante el martirio o cuando quiere ahorrar a la Iglesia la prueba más difícil.

Como constructores de la Iglesia, los sacerdotes también son los padres de la ciencia y de la literatura. El arte de escribir estuvo durante largo tiempo exclusivamente en manos de los teólogos, su espíritu de conservación desempeñó un papel sumamente importante en la historia de las letras. Constituyen una aristocracia espiritual, al principio en la selva de la barbarie, al final en las épocas de decadencia, en las que sus edificios resisten más que los otros a la destrucción, y la larga duración de sus obras está estrechamente relacionada con el empleo sacro de la palabra oral y escrita. El origen de la palabra escrita en el culto religioso es para el poeta un recuerdo del que todavía se nutre en la edad moderna.[1] La tradición escrita sagrada es uno de los pilares que sostienen el edificio de la literatura mundial. Como una forma primigenia del empleo superior de la palabra, sobrevivió a todos los cambios religiosos, y el tipo sacerdotal del maestro de la palabra adoptó cada vez una apariencia distinta. Como himnico eclesiástico de su templo, sus dioses y sus santos, continuó oficiando de cantor, como predicador penitente y enemigo de los reyes siguió las huellas de los profetas. Desplegó artes de sugestión de masas que lindaron con la magia, descendió a las profundidades de la miseria convirtiéndose en un sucio vagabundo, y se consagró en su celda al silencioso cuidado de los libros como los poetas humanistas.

[1] "Sin embargo, la intuición nos dice que toda la poesía y todo el espíritu empezó hallándose siempre al servicio de lo sagrado y se desarrolló a través de los templos... el arte profano actual vive en parte del hecho de que han existido y existen estilos religiosos." (J. Burckhardt, *Reflexiones sobre la historia universal*, F.C.E., 2a. ed., Col. Popular, 1961, p. 154.)

Lo que los sacerdotes dicen y escriben es un reflejo de todas estas actitudes. En él encontramos todos los rasgos típicos de la esencia sacerdotal. El rasgo principal es, como en el caso de los profetas, la tendencia moralizante. También los sacerdotes quieren imponer una verdad moral, también ellos han jurado la guerra al mal, quieren enseñar y convertir, quieren mejorar a los hombres y servir a la majestad divina. Pero no predican la subversión, no predican lo inaudito, sino los dogmas de su constantemente reiterada doctrina de salvación. Su palabra es sacramental, glorifica la indestructible belleza del orden de Dios y supedita los hombres a los ritos y las imágenes de la Iglesia. Los cantores sacerdotales son cantores de la Iglesia, los magos sacerdotales reconocen únicamente los milagros de la Iglesia, la Nueva Jerusalén de los profetas es para ellos la jerarquía. Se siguen ejerciendo todas las clases de poesía con una coloración religiosa. Aquí ya no vale la negación profética del arte; la Iglesia reconoce al arte en la medida en que pueda utilizarse para fines del culto o de la cura de almas. El arte se convierte en un medio indispensable para el fin religioso, para presentar el mensaje de salvación, pero de ahí no pasa. Cuando se le ama como un fin en sí mismo, se le aborrece como obra del diablo. De todo lo que el bajo clero de todas las religiones dijo, escribió e inventó con fines educativos, irradia la sabiduría del amor al prójimo y el conocimiento desinteresado. Estas obras no tienen ambiciones formales, se antojan improvisadas y populares, y a menudo contienen una irrefrenable sensualidad lingüística que acusa un conocimiento genial del pueblo y una ingenua bondad y alegría de vivir. Los sacerdotes mendicantes de todas las religiones, hindús o cristianos, son quienes hablan este idioma en la forma más hermosa. Por el contrario, los príncipes de la Iglesia hablan con solemnidad y unción; representan lo sacrosanto ante la turba descreída. El arte que ellos cultivan tiende a la solemnidad suprema, está calculado para el efecto monumental y la validez intemporal, sobrecargado con excelencias formales, como la arquitectura de los templos y altares; es más espectáculo que vida, es amanerado e impersonal. En este estilo pomposo se manifiesta la conciencia de poder sacerdotal, el conocimiento de las condiciones del poder espiritual. Pero tanto las letras informales y vulgares como las herméticas y sumosacerdotales ofrecen un contraste absoluto con todo arte profano. Son indicaciones para alcanzar la vida bienaventurada, no quieren ser sólo leídas, sino vividas. Los sacerdotes estiman el valor de toda obra de arte en la medida en que ésta sirve a Dios y conduzca hacia una vida piadosa.[2]

[2] Una ilustración de esta diferencia entre arte profano y sagrado se halla en la leyenda de la vocación de Caedmon, el más antiguo poeta cristiano de los anglo-sajones, un vaquero de un monasterio de Northumbria en el siglo VII, que despertó por un milagro a la vida de poeta. San Beda cuenta que en un banquete en que cada huésped tenía que cantar una canción acompañándose con la cítara, Caedmon huyó al establo porque no podía cantar. Allí, una voz le ordenó en sueños que cantase una canción sobre el origen de la creación, y compuso su famoso himno gracias al cual se le acogió en el convento.

Los sacerdotes crearon los libros sagrados de la humanidad que sustentan los reinos espirituales de este mundo. También como maestros de la palabra y la letra supieron mantener en una forma incomparable su pretensión de poder y su arte de dominación espiritual. Lo que ellos rechazaban, estaba perdido, lo que dejaban valer obtenía una vida singular. Una y otra vez, declararon que la edad de la inspiración había terminado, dieron su sanción a lo ya existente y sacaron de ello un canon de escritos sagrados. En la historia de la religión pueden señalarse los momentos en que se efectúa esta selección del patrimonio trasmitido y se excluye todo lo demás como apócrifo o herético. La Iglesia deja intencionalmente que los textos aceptados se petrifiquen, para hacerlos lo más venerables posible. Cuanto más vetustos y raros sean, más preciosos e irremplazables parecerán. Este proceso de santificación se ve ilustrado por la leyenda acerca de la procedencia de los libros sibilinos, la colección oficial de oráculos de la Roma antigua, que se suponían obra de la Sibila de Cumas. Se contaba que ésta había ofrecido en venta nueve libros al rey Tarquinio; cuando al rey le pareció el precio demasiado elevado, quemó tres libros y dobló el precio. Repitió otra vez esta operación, hasta que el rey le pagó por los tres libros restantes cuatro veces la suma inicial.

Las ruinas de la biblioteca de Asurbanipal, descubiertas en Nínive a mediados del siglo XIX, demuestran de lo que es capaz el espíritu sacerdotal. Esta gigantesca biblioteca contiene la literatura asiria, tal como la coleccionaron y elaboraron los sacerdotes babilonios, y comprende una masa enorme de versículos mágicos, himnos de plegaria, salmos penitentes, textos rituales, vaticinios, epopeyas y mitos. También los textos líricos, que abarcan tres mil años, carecen de toda señal que indique una evolución histórica. Todo está cubierto por el sudario de una convención santificada. La invención ya no desempeña ningún papel, sólo vale el dominio del estilo sacro tradicional. Un aspecto parecido ofrecen los Vedas, que también se compilaron de enormes períodos históricos y que aún se consideran actualmente en la India como textos de revelaciones. Hasta en sus partes más hermosas, los himnos a los dioses están sobrecargados de artificios y, debido a las múltiples elaboraciones de que han sido objeto en las escuelas, se han vuelto estructuras monótonas y pálidas. Los Vedas van acompañados de una enorme literatura de comentarios, que servían a los sacerdotes como textos auxiliares. Entre ellos encontramos las obras básicas gramaticales y las enseñanzas de la recitación, que se empleaban como fundamento para la trasmisión ortodoxa de los textos sagrados.

También la Biblia cristiana es obra de sacerdotes. En el Antiguo Testamento podemos observar con claridad la formación de una casta sacerdotal aislada. Esta formación culmina con la construcción del Gran Templo de Jerusalén; con él Yahvé iba a "habitar en Jerusalem para siempre". Los ofi-

cios del Templo fueron encomendados a los Levitas; durante la consagración, los Levitas cantores estuvieron "vestidos de lino fino, ...con címbalos y salterios y arpas al oriente del altar; y con ellos ciento veinte sacerdotes que tocaban trompetas". El gran Aleluya del Salmo 150 aún da una idea de la magnificencia aturdidora que se desplegaba en semejantes festividades sagradas, cuando los sacerdotes danzaban en torno al altar y entre el humo de los fuegos de sacrificio la gloria del Señor "había henchido la casa de Dios". Cuanto más crecía la pompa de este estilo, con más brutalidad se alejaba al vidente del santuario. Los grandes profetas, desde Amós hasta Jeremías, se encuentran todos en oposición a los sacerdotes. Impugnan los sacrificios y las ceremonias como una forma de la impiedad y exigen justicia y amor en lugar del esplendor irreflexivo. Atacaron la casta sacerdotal judía como la corruptora del pueblo, como lo hicieron también los reformadores respecto de la Roma papal. Sin embargo, todo lo que se conservó de los profetas proviene de manos de este clero y de los sabios fariseos que como sucesores de los profetas guardaron su herencia literaria, la publicaron, la interpretaron en la sinagoga y finalmente, como un nuevo estamento eclesiástico, sobrevivieron a los sacerdotes del templo. En el año 586, Nabucodonosor destruyó la ciudad de Jerusalén, el Templo y el Arca se quemaron, y el pueblo elegido cayó en el cautiverio babilónico. Sólo el Libro sagrado unía al pueblo de los judíos.

Como obras poéticas, sobresalen en especial el Libro de Job y la colección de los 150 Salmos. El Salterio se compiló, con fines litúrgicos, de la lírica religiosa de los judíos. Es la raíz de la cual floreció durante dos milenios toda la lírica religiosa del mundo occidental, incluso la lírica totalmente personal de la época moderna. Todos sus cantos son rezos, todos sus autores son poetas sagrados que en su diálogo con Dios hallaron un lenguaje único para expresar estados del corazón humano. Luchan por saber venerar y obedecer la ley divina que se proclama en el templo. Los salmos de alabanza, que cantan los milagros de la Creación, y los cantos históricos, en los que se ensalza la mano divina que guía al pueblo durante la época primitiva, aplican la poesía rapsódica heroica a la gloria de Yahvé y continúan el mito del pueblo elegido. Los salmos mesiánicos y los salmos de maldición, que ruegan a Dios porque castigue a los impíos triunfantes y describen su juicio, emplean los temas del discurso profético. Los salmos de penitencia y de ruego, nacidos de la más profunda miseria espiritual y desgracia, continúan la interiorización de los cantos mágicos, los sueños de felicidad y de temor del alma individual errante por el mundo del Más Allá. El rasgo básico educador-edificante, que como en el Libro de Job se sirve ora del lenguaje lírico, ora del lenguaje épico o dramático, funde todo esto en la unidad del arte sacro.

En el cristianismo, la pugna entre profetas y sacerdotes ya fue dirimida en la primera generación de apóstoles. El Espíritu Santo siguió siendo la per-

sona más desconocida de la Trinidad, la Pascua, la fiesta religiosa menos comprendida. Ya el apóstol Pablo se distancia de la inspiración personal. Es cierto que concede valor al transporte visionario del individuo, pero considera superior el lenguaje que es comprensible "en la iglesia". En el Capítulo 14 de la primera Epístola a los Corintios, discute la diferencia entre el habla extática y la inspiración divina con frases que se han vuelto clásicas:

> Porque el que habla en lenguas, no habla a los hombres, sino a Dios; porque nadie le entiende, aunque en espíritu hable misterios. Mas el que profetiza, habla a los hombres para edificación, y exhortación, y consolación. El que habla lengua extraña, a sí mismo se edifica; mas el que profetiza, edifica a la iglesia. Así que, quisiera que todos vosotros hablaseis lenguas, empero más que profetizaseis: porque mayor es el que profetiza que el que habla lenguas, si también no interpretara, para que la iglesia tome edificación... Doy gracias a Dios que hablo lenguas más que todos vosotros: Pero en la iglesia más quiero hablar cinco palabras con mi sentido, para que enseñe también a los otros, que diez mil palabras en lengua desconocida. Hermanos, no seáis niños en el sentido, sino sed niños en la malicia: empero perfectos en el sentido.

Con esta distinción y valorización se le indicó a la Iglesia el camino que debía tomar. En luchas de siglos se alejó del carácter extático-gnóstico que en sus principios la penetraba por todos lados. El mágico hablar en lenguas se convirtió en el signo del hereje, pero tampoco las inspiraciones de los místicos pudieron sostenerse en el oficio divino de los fieles. Los escritos litúrgicos de la Iglesia romana están animados por un espíritu sacerdotal, no extático. Sus textos latinos ostentan una vez más la sublimidad hierática del estilo sacro, que concede a la palabra duración eterna.

Poesía eclesiástica

Desde el exterminio del paganismo germánico, la poesía alemana estuvo reprimida durante un milenio por los eclesiásticos cristianos. En el Norte, de tardía cristianización, la consagración del latín sacerdotal no pudo desplegarse con la misma fuerza que en el Sur. Los pueblos que habían sido convertidos por la fuerza eran ajenos a ese lenguaje, que mucho antes de aparecer Lutero había recibido algunos golpes serios. Sin embargo, las obras eclesiásticas que allí surgieron también muestran el estilo sacerdotal.

En los primeros tiempos de los monasterios irlandeses y benedictinos aparecen en primer plano por primera vez los escribientes monásticos que se esforzaban por trasplantar a Alemania la cultura de la Iglesia. Para ello también echaban mano de las tradiciones paganas, en la medida en que se prestaban para su obra de conversión. Los miserables restos de la antigua poesía germánica se han conservado gracias a estos monjes que poseían el

arte de escribir. La epopeya en sajón antiguo del *Heliand* fue redactada por un literato carente de pasión, cuya ambición era sólo escribir un libro según modelos extranjeros. Es probable que quisiera hacer más vívida la vida de Cristo para sus novicios, aplicándole una retórica heroica; pero ésta no se compagina con su estilo covachuelista y sólo ilustra el vacío en que se hallaban estas obras monásticas. También Otfried von Weissenburg, el autor de la epopeya en alto alemán del *Krist*, es un alma seca y didáctica, que convirtió la sustancia de los evangelios en un libro para sus alumnos, ajustándose temerosamente a los modelos y las reglas del latín. Cuatro dedicatorias, un prólogo y otros añadidos, entre los cuales encontramos una complicada explicación de las dificultades a que se somete el que quiere hacer poesía en el lenguaje bárbaro, constituyen el marco de su libro, con el cual quiere desplazar a las "canciones indecentes de los legos", como llama a los antiguos cantos paganos. La forma y el estilo de la obra no debían ser alemanes, sino cultos y latinos, por eso sustituye la aliteración por la rima, habitual en los cantos de la Iglesia, y entierra las historias bíblicas bajo el fárrago de la triple interpretación —histórica, moral y mística— que se acostumbraba en las escuelas de teólogos. La obra es un comentario alegorizante, no un logro poético, es un artificial trabajo de literato como los demás textos de esta época que en los monasterios eran redactados por clérigos para clérigos. La única excepción es el *Ludwigslied*, que compuso un eclesiástico alemán para cantar la victoria de Luis III sobre los normandos en Saucourt (881). Detrás del barniz cristiano creemos percibir el espíritu de los cantos guerreros germánicos, en la descripción de cómo el ejército y el rey se lanzan al combate cantando, en el empuje de sus versos en alto alemán late con fuerza el corazón de un cantor guerrero.

Bajo los emperadores otones del siglo X floreció una combinación del espíritu alemán y antiguo, pero evitando el lenguaje popular. Se cultivó una poesía artística en latín, que se levantó a alturas realmente poéticas y sólo era comprensible para personas cultas y muy refinadas. El alma alemana volvió a cantar por primera vez en el monasterio de San Gall y empleó el lenguaje eclesiástico para loar himnicamente a Dios, lo que hasta en tiempos cristianos seguía siendo el privilegio más hermoso del sacerdote. Aquí resonaron en Alemania, como en Montecassino en Italia, los ecos del canto eclesiástico medieval con toda la magnificencia de su música sacra. Notker Balbulus, de la alta nobleza, fue el primero que en sus secuencias creó semejante arte verbal en suelo alemán, sobreponiendo textos y melodías propios a las modulaciones interminables del "Aleluya" de la Misa mayor. De las salmodias sin palabras de los sacerdotes surgió una himnica eclesiástica que en buena parte proviene de la invención de Notker. Junto a las secuencias, también los tropos de la misa solemne se ampliaron a complicados cantos artísticos, cuyo primer maestro fue Tutilo, monje de San Gall. En el mismo

monasterio, el pupilo Ekkehard, en un trabajo escolar, escribió su *Waltharius* en versos latinos siguiendo el modelo de Virgilio. Esta obra muestra detrás de los hexámetros el espíritu mundano del *Ludwigslied* antes que un nuevo despliegue y salvó un pedazo de la indómita leyenda heroica. En el monasterio de Gandersheim, en la Baja Sajonia, la monja Hrotswitha compuso con intenciones puramente ascéticas, pero con la vista puesta en el abominable Terencio, un ciclo de escenas latinas que glorifican la lucha por la castidad con un realismo ingenuamente entusiasta. Sólo son leyendas dialogadas y a pesar de su forma no son ni mucho menos los "primeros dramas alemanes", sino una típica efusión del encierro monástico que sólo se conservó por casualidad, mientras que los himnos de Notker sólo perdieron su importancia cuando el latín fue destronado. Quien rompe con más audacia la convención eclesiástica es el autor del *Ruodlieb*. Esta pequeña novela en verso nacida en Tegernsee ya no acusa en modo alguno su procedencia eclesiástica; con su sensualidad cae de una manera extraña fuera de la desmundanización medieval. El último autor importante de esta época, el abad de San Gall, llamado Notker el Alemán, se mueve otra vez totalmente en el plano de la erudición didáctica y del cultivo lingüístico sacerdotal, con su traducción al alemán de los salmos y sus otros muchos trabajos literarios.

La mundanidad de este primer "Renacimiento" se extinguió cuando las primeras borrascas espirituales de la alta Edad Media amenazaron a la cristiandad. Los jefes de la Iglesia abrazaron la idea de la Cruzada contra los paganos mahometanos, que triunfó con los papas imperatoriales de la época de la Reforma, sobre todo con Gregorio VII y Urbano II. Bajo el influjo de esta idea se formó el ideal del caballero Cruzado, de la *militia Christi* bajo el mando de la Iglesia. Aparecieron las órdenes religiosas de caballería, que añadían a los tres votos monásticos la obligación de luchar contra los infieles. Este sueño de la dominación mundial de la Iglesia cambió toda la posición espiritual de Occidente. Al mismo tiempo, la reforma cluniacense de la vida monástica se difundió por los conventos alemanes y condujo a una reforma eclesiástica general, que también se apoderó de la nobleza secular. El autor de esta reforma, el santo abad Odón de Cluny, tuvo una visión, como se cuenta en su *Vita*, en la que vio un hermoso recipiente lleno de culebras; el recipiente era la poesía de Virgilio, las culebras eran las enseñanzas de los poetas. Ya Boecio había llamado rameras a las Musas; la misma proscripción de la poesía secular como "mentira" era ahora la base para toda la literatura piadosa que salía del monasterio de Hirsau y otros bastiones del nuevo ascetismo. Por primera vez nació una voluminosa literatura eclesiástica en lengua alemana. La situación era distinta de la época del alto alemán antiguo; el pueblo había aceptado ya interiormente el cristianismo; los escritores góticos luchaban por ahondar esta fe y por eso empleaban cada vez más el idioma alemán. Pero ahora predicaban, en latín o en alemán, un

espíritu que ya no permitía ninguna alabanza gozosa de Dios, ninguna descripción poética de la vida terrena. El arte volvió a ser prédica misionaria, y toda prédica desembocaba en la letanía sobre el menosprecio de lo terrenal. La apasionada interiorización y la excitación espiritual desplazaron a la solemnidad ingenua de los tiempos antiguos. Sobre todo esto cayó la sombra de la pugna entre el emperador y el Papa por el dominio universal.

Entre los autores eclesiásticos de esta época podemos encontrar todas las variedades del espíritu sacerdotal: curas joviales y populares, enfáticos predicadores penitentes, alborotadores incultos y poetas de pulida elegancia. Pero todos predican el desprecio del mundo y el miedo a la muerte, y anatematizan la poesía como obra del Diablo. La mayor parte de ellos aún no han salido de las peores supersticiones populares y prefieren ser considerados como conjuradores de espíritus que como artistas. El cura Wernher afirma respecto de sus cantos a la Virgen que la mujer que los tome con la mano derecha tendrá un parto fácil y rápido. El *Cantar de Ezzo*, henchido del espíritu de Hirsau, tenía fama de que todos los que lo habían escuchado se habían hecho monjes. Los clérigos misioneros se copiaron mutuamente hasta tal punto, que su lenguaje perdió todo colorido personal o local. Por vez primera se extendió sobre las tierras alemanas una capa de literatura. Sólo los clérigos vagabundos, que rondaban por los centros famosos de estudio, podían efectuar semejante evolución, que acabó con la poesía de trasmisión oral y preparó la unidad literaria de los países de lengua alemana. Los productos de esta época tirante tratan en verso y en prosa la vida celestial, los milagros de la Trinidad y otros elementos de la doctrina, proclaman en sermones rimados el *memento mori* o por mandato superior ponen en verso la suma teológica. También se cultivaba fervorosamente la elaboración de las historias bíblicas. De la cuenca del Rhin se propagó la atractiva novedad de la leyenda, género que podía adornarse con elementos de fábula. Una rama especial de la poesía se dedicó a la madre de Dios, que ahora pasó a ser la figura principal de la devoción, y esta poesía alcanzó una hermosura conmovedora. En ella, el culto a la belleza que reinaba en la lírica amatoria caballeresca pasó a la poesía eclesiástica. El *Marienleben* ("Vida de María") de Wernher vierte sobre la más noble de las mujeres una copia de imágenes preciosas, unidas por elementos moralizantes. En el *Marienleben* del cartujo Felipe, la madre de Dios es la heroína de una novela religiosa y experimenta todas las pasiones y los temores del corazón humano. Los poetas eclesiásticos trabajan con los conceptos de la teología escolástica, con las imágenes esotéricas de la mística y con los misterios de los números simbólicos. La intención didáctica no permite que surja una belleza pura, a menudo sus textos se vuelven de pronto oraciones o sermones. El abad bávaro Williram mezcla en su erudita paráfrasis del Cantar de los Cantares alemán y latín, prosa y rima, narración y alegoría, en el auténtico estilo sacerdotal cuyo objetivo supremo es la mo-

ral. Sólo en las ocasiones en que poetas profanos elaboraban los temas sagrados, la reflexión se volvió poesía. Pero hasta las canciones de Walther dedicadas a la madre de Dios o sobre la Trinidad, como expresión de una religiosidad genuina, no quieren ser comprendidas sólo artísticamente. En los autores de la Iglesia, la especulación penetra en todo y disuelve las imágenes más bellas en explicaciones alegóricas que se ramifican hasta el infinito. Nada vale por sí mismo, todo tiene un significado supraterrenal, hasta a las palabras de la Escritura se les cuelgan innumerables paralelos. El anhelo de espiritualización no puede mirar imperturbablemente la realidad, ni siquiera la violencia elemental de la naturaleza. En cada ocasión se enciende hasta llegar a un entusiasmo que expresa el alma de la turbulenta época. Esta alma habla con violencia especial en el autor satírico Heinrich von Melk, cuyos dos poemas *Vom Priesterleben* ("De la vida sacerdotal") y *Vom gemeinen Leben* ("De la vida común") pintan el retrato de la época con el desgarramiento de un ser mundano que se ha vuelto moralista. En este hermano laico, las letras eclesiásticas se vuelven en amarga crítica contra los mismos clérigos. El asco ante el mundo y ante la corrupción del clero guía su pluma. Clama apasionadamente, a menudo con cinismo, contra los vicios de los clérigos, se bate por los pobres que caen en el engaño de aquéllos y describe con colores terribles el esplendor pecaminoso de las concubinas del clero y la descomposición que destruye toda la belleza. Pues también en él lo que vive con más fuerza es la certeza de la muerte omnipresente, que acarrea al trajín mundano el merecido final espantoso.

En los monasterios, la inquietud gótica, bajo la influencia de maestros sublimes como San Bernardo de Claravalle y San Francisco de Asís, hizo nacer la poesía de amor mística dedicada a Jesucristo y a la Virgen. Los franciscanos poseyeron en el fundador de su orden un estigmatizado poeta extático, que cubierto por su hábito encarnaba un pedazo de la beatitud naturalista mítica. San Bernardo atrajo con su ferviente erotismo religioso antes que nada a las mujeres; las monjas de su orden se sumergían en los misterios nupciales de la humanidad de Cristo, su infancia límpida y su martirio en la cruz. Gertrud la Grande, el "ruiseñor de Cristo", Mechthild von Hackeborn y otras aún apuntaban sus revelaciones en latín, pero Mechthild von Magdeburg escribió su libro *Vom fliessenden Licht der Gottheit* ("De la luz que fluye de la divinidad") en bajo alemán, traducido más tarde al alto alemán. Esta obra lleva a su culminación el tono dulcemente rebosante y henchido del erotismo aristócrata que es característico de la mística bernardina. Mechthild atraviesa en su religiosa embriaguez erótica todos los ámbitos de la bienaventuranza y la condenación. Dice que recibió el mandato de escribir sus visiones de Dios mismo, pero su lenguaje es tan audaz y su vergüenza tan grande, que le carga la responsabilidad del libro a su confesor. "Él me dijo que hiciera aquello por lo cual muchas veces aún lloro de vergüenza, pues

veo claramente ante mis ojos mi gran indignidad, ésta de que mandase escribir a una miserable mujer este libro del corazón y la boca de Dios. Pues este libro provino amorosamente de Dios, y no fue tomado de sentidos humanos."

En la erudita orden dominicana, estas visiones sensuales se profundizaban a la especulación mística. El Maestro Eckhart, como representante de la teología escolástica y neoplatónica, enseñaba una espiritualización que hacía de lado todos los símbolos del culto, todo lo demoniaco de la pasión. Conducía a sus oyentes a la nada pura y eterna de lo divino, en la que se apaga el Yo humano. Su doctrina excluía todo lo que impedía al alma elevarse a la contemplación, en ella tampoco había lugar para la comunidad eclesiástica. Con la peligrosa afirmación acerca de la escondida chispa divina en el alma del hombre, que le echaron en cara los inquisidores, el Maestro se vio en un conflicto con la Iglesia, que le permitió ver hasta qué punto habían llegado las cosas. Sus sermones se convirtieron en el tesoro de la religiosidad en la cual los hombres de la alta Edad Media, cansados del mundo, iban a buscar consuelo por el aciago curso que tomaban las cosas.

En esta gran crisis también aparecieron los comienzos de un teatro genuino nacido del culto, todavía en latín. Un clérigo del séquito de Barbarroja compuso el *ludus de Antichristo*, en el que aparecen cantando como figuras alegóricas el Anticristo y la Iglesia, la Sinagoga y el paganismo junto con todos los reinos —una de las primeras expresiones monumentales de los sentimientos que movieron a la cristiandad en la gran lucha eclesiástica—. En Eisenach se representó en 1321 ante el Landgrave una obra sobre las diez vírgenes, que el soberano abandonó con gran excitación porque en ella Jesucristo dejaba que las vírgenes necias, a pesar de la intercesión de María, cayesen en manos de Lucifer. Discutió durante dos días sobre esta cuestión con sus sabios y finalmente enfermó incurablemente. Sin embargo, el gran drama religioso que aquí se anuncia, la contraparte cristiana al teatro mitológico de los griegos, no se creó aquí, sino que nació en España en la época de la Contrarreforma. La culpa de esta frustración la tuvo la decadencia de la Iglesia, que cada vez se inmiscuía con más saña en los asuntos mundanos y daba a sus formas de culto un aspecto muy llamativo para no perder el favor del pueblo. El teatro eclesiástico se volvió muy popular al poco tiempo y por todas partes, pero servía antes que nada a la propaganda religiosa. Se prefirió satisfacer la curiosidad y el sentido cómico de la masa; el teatro se limitó a las plazas de las catedrales y los mercados y las obras se diluyeron en espectáculos abigarrados, con cientos de actores y duración de varios días. Estos misterios ya no tenían mucho que ver con la emoción religiosa. Los papeles se distribuían desde el púlpito, pero la satisfacción principal tanto de los actores como del público era que podían exhibir en la obra su orgullo de ciudadanos.

La Iglesia no desechó nada que le permitiese mantener su dominio sobre los espíritus, y sus escritores se ajustaban hábilmente a toda nueva tendencia en los gustos. Pero llegó el momento en que ya no pudieron marcar el paso, pues el mundo acabó por cansarse de todo lo que fuese clerical. El espíritu hierático ya estaba maduro para su derrota cuando la cultura cortesana comenzó a extenderse también por Alemania. Los eclesiásticos que aún luchaban por su poder presentaron finalmente obras literarias que casi ya no acusan su procedencia religiosa. La *Canción de Rolando* del cura Konrad, una elaboración de la famosa epopeya francesa, tiene el aire de una primera epopeya caballeresca en alemán. La *Kaiserchronik* ("Crónica imperial"), escrita en Ratisbona, aún pretende ser una fortaleza contra la poesía de engaño, pero ya está ella misma saturada del espíritu caballeresco y trata ingenuamente de unirlo con la tendencia religiosa. En Francia sí se efectuó realmente una fusión entre las letras religiosas y la poesía juglaresca mundana. En ese país, los épicos ya veían a los héroes homéricos y virgilianos como la encarnación de la unidad entre el alma caballeresca y el alma religiosa, y Chrétien de Troyes canta:

Les livres nous l'ont appris
que la Grèce eut de chevalerie
d'abord le prix et de clergie.
Puis chevalerie vint à Rome
et de clergie la somme,
qui maintenant en France est venue.
Dieu donne qu'elle y soit retenue
et que le lieu lui plaise tant
que jamais de France elle ne sorte.

En Alemania, el escenario de la gran lucha religiosa, no podía producirse en modo alguno esta fusión. Pero tampoco se efectuó una resurrección del monaquismo partiendo del ideal cristiano primitivo, como se había hecho un día en Cluny. Desde los días de Barbarroja, la poesía eclesiástica llevaba una vida espectral. No se volvió a desplegar hasta los días de Lutero, y con ella también renació la negación del arte profano, negación que sólo puede desaparecer si se extingue el sacerdocio. Cuando todo lo terrenal está supeditado a un poder sobrenatural, la poesía no puede tener la aureola de la perfección suprema. Por eso, en el *Streitgespräch mit dem Tode* ("Disputa con la muerte") de Johannes von Tepl, escrita en el año 1400, la Muerte acepta discutir con el hombre porque éste renuncia a la rima: *Dein clage ist one reimen; da von wir prufen, du wellest durch donens und reimens willen deinem sinn nicht entweichen* ("Tu queja no está rimada; eso nos prueba que no quieres escapar a tu sentido por gracia de la música y la rima").

CISMA DE LA IGLESIA

Lutero restituyó a la Iglesia y la Biblia su perdida autoridad divina. No fue un profeta que se dejase crucificar, sino un sacerdote de genialidad revolucionaria. Para él, el único puente entre el hombre y Dios era la gracia que se había revelado en la palabra escrita dictada por Dios. De todo el edificio dogmático medieval sólo aceptó la autoridad de las Santas Escrituras, pero cargó sobre ésta todo el enorme peso que tiene que soportar la piedra angular. De esta convicción extrajo la última consecuencia cuando reconstruyó la palabra divina en su forma inalterada. La arrancó del aislamiento del lenguaje sacro y la vertió a su idioma nativo alemán, y sostuvo que también esta Biblia alemana había sido inspirada directamente por Dios. Aún fue más lejos y afirmó que también recibía de Dios sus comentarios, y hasta los panfleros con los que defendía su nueva Iglesia, y su fe llega a cumbres atemorizantes cuando llega a decir que las injurias, a menudo procaces, que lanza a sus enemigos están inspiradas por Dios y que las de los demás son bramidos diabólicos. Como campeón de Dios estuvo completamente sólo, respaldado únicamente por su vocación contra un mundo lleno de diablos y falsas doctrinas. Toda la verdad estaba exclusivamente de su lado y lo llenó de una fuerza con la que pudo desquiciar al mundo. Pudo decir: "Quien no acepte mi doctrina, no alcanzará la bienaventuranza. Pues esa doctrina es de Dios y no mía, por eso mi juicio también es de Dios y no mío."

Una vez más se enfrentaba la obligación de lo sacro a la libertad del artista. Los poetas del Renacimiento crearon la obra de arte autónoma, el reformador escribió obras para el uso litúrgico y cantos guerreros al servicio de su Iglesia. Fundó las nuevas letras eclesiásticas, obra de los clérigos protestantes. Pero su gigantesca personalidad no sólo superó a sus sucesores en el sentido teológico, sino también en el humano. Desde la aparición de Lutero fue quebrantada en Europa la dominación eclesiástica sobre la poesía, y el estilo sacro impersonal quedó derrocado. Sólo pudo sobrevivir una variedad popular dedicada a la cura de almas, y también en ésta se filtraba cada vez más el pensamiento profano. La poesía religiosa del protestantismo era obra de algunos teólogos con dotes literarias. Cuanto más se contentaban los redactores de cánticos religiosos y libros edificantes con servir a la Iglesia, más estéril era su trabajo, y cuanto más importante eran, con más audacia trasponían los límites de la Iglesia, que ahora ya no abarcaba totalmente la vida del hombre. Los méritos literarios de los teólogos poetas, cuyo número comenzó a crecer enormemente en el siglo XVII, sin haber dejado una obra de alto rango, no podían medirse con los méritos de los poetas profanos.

Sólo en la Europa que había permanecido católica siguió existiendo algo de la unidad sacra de la poesía eclesiástica medieval, sobre todo en España, cuya poesía clásica aún fue en parte obra de clérigos. Góngora vivió de una

prebenda eclesiástica y llegó a ser capellán real. Tirso de Molina fue monje y murió como prior de un convento. Moreto era capellán y director del hospital de pobres de Toledo. También Lope de Vega ingresó en un arrebato piadoso a la orden tercera de los franciscanos y algún tiempo más tarde se ordenó de sacerdote, sin suspender por ello sus funciones de alcahuete con su duque protector, por lo que el escándalo se adhirió a su hábito. Calderón se ordenó de sacerdote durante una crisis de su vida y llegó a ser capellán de la catedral de Toledo, más tarde obtuvo el cargo de Capellán de honor de Felipe IV y de Capellán mayor de la Congregación de Presbíteros en Madrid. Su relación con la Iglesia no era sólo formalismo; fue su más grande poeta dramático. Su nombre significa la resurrección del drama sacro en el espíritu cristiano, la consumación de los misterios medievales que sólo era posible en la España barroca. Los dramas de Calderón, igual que la pintura de Grünewald, refutan la opinión, basada en un malentendido del drama clásico, de que no es posible una tragedia cristiana. Estos dramas, como todo teatro místico, relacionan la muerte del hombre con su redención, y por lo tanto repiten el tema básico de la *Orestiada*. Es cierto que en ellos los poderes salvadores triunfan con más facilidad sobre los de las tinieblas que en el drama de Esquilo, pero también aquí el hombre está en peligro mortal entre las irrupciones del mundo superior e inferior, y la boca del infierno aún exhala el antiguo terror pagano. Los mayores logros de Calderón son sus Autos sacramentales, las representaciones y glorificaciones alegóricas de la Comunión, que se ejecutaban en la fiesta del Corpus. Son teatro religioso barroco de un esplendor imponente, su tema constante es el triunfo del culto sobre lo demoníaco. En el Auto "Orfeo", una de las más hermosas de estas piezas sacramentales, el cantor mágico pagano, conforme a una antigua reinterpretación cristiana de su leyenda, se transforma en el Cristo triunfante, el redentor de todas las criaturas. El *Mágico prodigioso* trata el tema del *Fausto* de Goethe dentro del espíritu eclesiástico. También aquí la magia demoníaca desemboca en la victoria de lo divino, la esfera mística posee la superioridad que Goethe no pudo concederle.

El Norte, desgarrado por la Reforma, estaba muy lejos de esta grandiosa unidad entre Iglesia y arte. Allí, tampoco los escritores del clero católico lograron crear obras que traspasaran los límites de su religión, y por lo general adolecían de un atraso artístico intolerable para los lectores cultos, sobre todo porque aún olían a la Edad Media. Ya el franciscano Thomas Murner, el más acendrado enemigo de Lutero, reveló su inferioridad espiritual al seguir cultivando la anticuada sátira en verso. En la Viena de la Contrarreforma, el padre agustino Abrahán a Santa Clara desplegó una vez más la pujanza del estilo amorfo y plebeyo que caracterizaba los sermones y la cura de almas de la orden mendicante desde tiempos medievales, pero no era un poeta, y como moralista no llega al ingenio y al oscuro fuego de sus con-

temporáneos españoles Guevara y Quevedo, pues siendo un ingenuo propagandista de la Iglesia nunca le inquietó el conflicto de su tiempo. Tampoco los autores de planta del teatro jesuita de Viena y de Munich se revelaron como grandes poetas con sus piezas de conversión redactadas por encargo de su orden, aunque se diga lo contrario, pues no conocieron la inquietud interna de su siglo. Por deslumbrante que fuera el lujo y por estimulante que fuera la actuación de este teatro, nunca surgió allí un Calderón alemán. Un lírico del retraimiento y el ascetismo tan conmovedor como el jesuita Jakob Balde se retrajo del público por seguir empleando el latín, y ni siquiera las diligencias de Herder lo pudieron salvar para la Alemania literaria. Pero tampoco los buenos protestantes de alcurnia principesca y eclesiástica que trataron de sofocar las novelas galantes que venían de Francia con "historias de amor y heroísmo" cristianas, podían realizar grandes cosas, precisamente porque no escribían bajo el impulso de una conmoción religiosa. Philipp von Zesen, quien opuso a las lascivas chapucerías extranjeras una novela sobre José y otra sobre Sansón, como obras piadosas alemanas, se vanagloriaba de haber fundado con ellas una "poesía sagrada", pero sólo entendió por esto el tema bíblico, pues no poseía ni por asomo las dotes de un poeta religioso. Ahora, hasta el viejo odio sacerdotal contra el arte seductor encontraba rara vez el gran tono. La *Mythoscopia romantica oder Discours von den so benanten Romans* ("Mythoscopia romántica o Discurso de las novelas así llamadas") de Gotthard Heidegger fue un panfleto ingenioso contra la lectura epidémica de novelas y no sólo escarneció como una mentira fantástica al estilo galante, sino también la pretensión de los poetas de querer re-crear al mundo. Pero el divertido párroco de Zürich había bebido demasiado en el mismo manantial, y por eso sus esfuerzos fueron tan inútiles como los de los teólogos posteriores que lucharon contra el *Mesías* de Klopstock alegando que era una obra que estropeaba la Biblia.

Sólo en donde el sufrimiento abismal de la época buscaba expresión se escuchaba la proclamación sacerdotal, aunque no proviniese de sacerdotes consagrados. Pues también los poetas profanos de esta época eran tan religiosos que sus volúmenes de poemas se dividían habitualmente en una sección "profana" y una sección "religiosa". En Grimmelshausen, el genio de la fábula popular, el placer mundano y el anhelo de redención se entremezclan con una intención tan profunda, que tuvo que defenderse de la acusación de seducir a sus lectores a la perversidad. Quería convertirlos y fue devorado por su propio realismo candente. También los autores eclesiásticos importantes de ambos cultos muestran este doble semblante. El padre jesuita Friedrich von Spee, como autor de la primer polémica contra los procesos judiciales de hechicería, se vio enredado con la Iglesia en un conflicto que lo destruyó interiormente. En las canciones de su *Trutznachtigall* ("Ruiseñor guerrero") unió el fervor místico a la delicadeza bucólica, y como con-

fesor de las víctimas de la Inquisición encaneció prematuramente y se consumió en su devota entrega a los que habían sido condenados siendo inocentes. También su discípulo Johann Scheffler, quien después de convertirse al catolicismo se llamó Angelus Silesius, es sólo aparentemente un alma que descansa en la paz de Dios. La inseguridad interior del convertido se traiciona tanto en el juego de antítesis paradójicas del *Cherubinischer Wandersmann* ("El caminante querubínico") como en la violencia desmesurada de sus escritos polémicos. Esta inestabilidad interior es precisamente lo que le da interés poético, a tal grado que los románticos creyeron descubrir en él a un genio religioso. Pero ¿cómo se hubiera podido convertir un eclesiástico protestante en un poeta sacramental, cuando su Iglesia peligraba a tal grado? El satírico popular Balthasar Schupp, quien recorrió a pie los países nórdicos y pronunció los sermones de los días festivos a la conclusión de la paz en Osnabrück, se vio atacado por el clero a causa de su lenguaje grosero. Hasta el pacífico y conservador Paul Gerhardt, la figura más límpida entre los cantores protestantes de aquel tiempo, se enredó de repente en una disputa con sus superiores. Se negó a reconocer el edicto liberal de religiones del Gran Elector, y abandonó su alto puesto en Berlín para recluirse voluntariamente en una parroquia de provincia. Ésta fue la consecuencia dolorosa, pero lógica, de su estado interior. Pues la amable alegría de sus canciones ya no expresa la majestad de la Iglesia, sino la fe interior del individuo en Dios que se edifica solo contemplando la bondad divina. Andreas Gryphius, el talento más grande entre los poetas artísticos luteranos, lucha en sus sonetos y odas religiosos con los demonios de la melancolía, del tedio del mundo y del miedo a la muerte, pero una magnífica imagen natural aún puede convertirse en él inesperadamente en una auténtica plegaria, como sucede en el soneto *Abend* ("Anochecer"):

Last, höchster Gott, mich doch nicht auf dem Laufplatz gleiten!
Last mich nicht Ach, nicht Pracht, nicht Lust, nicht Angst verleiten!
Dein ewig-heller Glanz sei vor und neben mir!

Last, wenn der müde Leib entschläft, die Seele wachen,
Und wenn der letzte Tag wird mit mir Abend machen,
So reiss mich aus dem Tal der Finsternis zu dir!

["¡Oh, Dios supremo, no dejes que resbale en la carrera! / ¡No dejes que me perturben el dolor, el esplendor, el placer y el temor! / ¡Rodéame de tu brillo claro y eterno! / ¡Deja, cuando el cansado cuerpo se adormezca, que vele el alma, / y, cuando mi día postrero anochezca, / arráncame del valle de tinieblas y llévame hacia ti!"]

En el mundo protestante sólo había una zona en que la unidad original de poeta y sacerdote persistía con una naturalidad ingenua. Desde los tiempos del cisma de la Iglesia alborotaban espíritus exaltados que ya no en-

contraban paz en ningún dogma eclesiástico. Éstos hicieron de Alemania la patria de los que buscaban a Dios por sí solos, y de estas fuerzas subterráneas surgieron los últimos poetas sacros de estirpe protestante. Ya en el siglo XVI, la revelación quiliasta del Reino de Dios vivía en muchas sectas. Hombres como Trithemius, Fausto, Paracelso, Agrippa von Nettesheim, Valentin Weigel y Sebastian Frank atizaban el fuego del naturalismo mágico que se nutría de las antiguas creencias populares, la alquimia medieval y las doctrinas secretas místico-mágicas. Esta corriente de tradiciones secretas se desbordó como lava durante la Guerra de Treinta Años. La búsqueda esotérica de Dios alcanzó grandes proporciones y llegó a convertirse en una Iglesia secreta con muchas ramificaciones, cuyo jefe oculto era Jakob Böhme. Los escritos de este zapatero iluminado y sus seguidores obedecen a la ley de la inspiración. Tuvieron su propia historia legendaria, que guarda hasta hoy su secreto, y crearon su propia terminología sacerdotal de gran originalidad. La *Morgenröte* ("Aurora") de Böhme es un gran documento para el estilo literario sacro, todo su mundo lingüístico y metafórico es el modelo de una poesía sacerdotal hermética, ante la cual pasa el profano sin comprender nada. Igual al Dios a cuyo conocimiento Böhme consagró su vida, él mismo vive y obra ocultamente a través de la historia del espíritu alemán. También sus discípulos —Franckenberg, Gichtel, Czepko— permanecieron con su "reino celestial interior", ocultos durante largo tiempo a las miradas del mundo profano. Quirinus Kuhlmann, uno de los que "hablan en lenguas", pereció en la hoguera en Moscú y cayó en el olvido, igual que el endemoniado Grimmelshausen y Johannes Kepler, quien calculó las órbitas planetarias para mayor gloria de Dios. Todos ellos aspiraban a escapar del saber múltiple de su tiempo hacia el saber de lo Uno, todos ellos vivieron por adelantado el *Fausto* de Goethe.

Junto a los sacerdotes ocultos de la magia, aparecieron desde principios del siglo XVIII también los sacerdotes místicos. En la Alemania de la Ilustración nació el pietismo, que engendró nuevamente una nube de figuras heréticas. En los círculos pietistas surgió una mística protestante que tuvo efectos igualmente profundos hasta la época de Goethe. Allí se entregaban a la devoción sin sacerdotes, sin ritos y sin idolatría de las letras, las marcas de la odiada Iglesia prepotente; allí se efectuaban traducciones sectarias de la Biblia y se fundaban colonias ejemplares semi-comunistas en las que se pretendía resucitar a la Iglesia primitiva. Predicadores ambulantes llevaban el apostolado a los cristianos que habían recaído en el paganismo. Es cierto que en Alemania no llegó a sembrarse una simiente tan vital como la que sembró el inglés George Fox con su "Society of friends", los cuáqueros. Pero el anhelo de santificación y la disposición al martirio también se encontraban entre los amigos de Dios alemanes. La tendencia pacífica, representada por el afable Spener y el tejedor y maestro ambulante con olor de santidad,

Tersteegen, quería contentarse con un rejuvenecimiento de la Iglesia y alcanzar el sacerdocio general sin romper con ella. Las naturalezas más vigorosas, como Francke y Gottfried Arnold, insistían en una separación violenta y trataban al Estado y la Iglesia como el reino de Satanás, cuya caída era tan inminente como la venida de Cristo; llegaron finalmente a ocupar puestos poderosos o se dedicaron a la vida de ermitaños. Aparecieron rebeldes místicos como Edelmann, quien predicó un nuevo Mesías, trató de demoler en lucha abierta el "gran castillo de mentiras" de la Iglesia y acabó como el primer partidario alemán de Spinoza. Tampoco faltaron los extáticos, que predicaban la embriaguez religiosa y la practicaban en cultos del exceso, siguiendo las recetas que les habían sido trasmitidas de los tiempos antiguos.

En comparación con todo esto ¡qué marchitas parecen las últimas flores de la poesía de la Iglesia! La sublime monotonía del lenguaje del templo se ha convertido en tedio, el empleo repetido del mismo tesoro de imágenes ya no es más que falta de imaginación, el anonimato del arte litúrgico esconde la producción en masa, por la que se hizo proverbial el nombre de Benjamin Schmolcke. Cientos de pastores protestantes compitieron por el primer puesto. El más famoso poeta de la canción religiosa en tiempos de la Ilustración, Gellert, no alcanzó su fama por la intensidad de su sentimiento religioso, sino por la sobria honradez de sus enseñanzas morales, que le pareció la única tonalidad religiosa que aún era aceptable en su época. Y, sin embargo, aún se daban casos últimos de aquella poesía tradicional que sólo es posible en el ámbito eclesiástico. Matthias Claudius hizo del *Abendlied* ("Canción del anochecer") de Gerhardt una canción tan suya, que ahora es sencillamente una obra de ambos. Eichendorff continuó la canción al ruiseñor del *Simplicissimus* en su propio *Einsiedler* ("Ermitaño"). La humanidad protestante dieciochesca que seguía siendo fiel a la Iglesia, que aún creció y envejeció con los cantos religiosos de Lutero, Gerhardt y Gellert, fue la última que todavía conoció algo de la felicidad de sentirse dentro de la Iglesia. Hasta el pagano Winckelmann se edificaba en Roma cantando las canciones de su libro de himnos religiosos alemán, para acallar su nostalgia. Y cuando en la Iglesia de Lutero ya se había extinguido hacía mucho tiempo la fuerza poética, aún vivió el florecimiento de la música sacra. Por encima de todo, la música religiosa de Juan Sebastián Bach se eleva como una pirámide hasta la época moderna y nos da una idea de cómo debe ser la música que se crea para el servicio divino.

Secularización

Lo que el cisma religioso significó a la larga para la poesía se vio por primera vez en la Inglaterra liberal. Allí John Milton, el más importante poeta del protestantismo después de Lutero, renunció ya en su juventud a la carrera

eclesiástica a que estaba destinado porque no se compaginaba con su ambición artística y su anhelo de libertad. El sacerdocio era para él la suma de la tiranía espiritual, el verdadero pecado original contra la religión. "Me di cuenta de que quien quería ingresar en la profesión eclesiástica tenía que entregarse a la esclavitud y atarse con juramentos que, si es que no ahogaban inmediatamente su conciencia, lo convertían al punto en un hipócrita. Me pareció que el silencio honorable era preferible al derecho divino de venderse y ser adiestrado en el servilismo y el perjurio." El odio contra todo lo sacerdotal ardió en él con llama inextinguible; inició su actividad política con aquellos panfletos contra los obispos ingleses, que, después de los escritos polémicos, fueron la ofensiva más vigorosa contra la sed de poder que impulsaba a la Iglesia. Jonathan Swift trató dos veces de fungir como párroco en una miserable aldea irlandesa, pero su pasión política lo arrastró nuevamente al gran mundo. Su anhelo de paz contendía con su inteligencia sarcástica, su profesión eclesiástica con su sed de fama. Nunca se sobrepuso al fracaso del plan secreto que abrigaba detrás de su actuación pública, el de obtener una sede episcopal en Inglaterra, y acabó como un arrumbado decano de la iglesia de San Patricio en Dublín. Lawrence Sterne, un alma verdaderamente armoniosa, se ocupaba simultáneamente de dos canonjías, pero el cargo eclesiástico no le satisfacía y finalmente se estableció en Londres como escritor de éxito. Edward Young, el autor de los *Night Thoughts* ("Pensamientos nocturnos"), aún vivía como un clérigo acomodado, pero la profunda melancolía de sus libros revela hasta qué punto también él había perdido la felicidad del poeta religioso.

El idilio parroquial se convirtió en una melancólica reminiscencia, en un tema literario. Igual que la presentación artística del mago, del vidente y del cantor, la del sacerdote también apareció en el momento en que el verdadero sacerdote-poeta comenzó a extinguirse. El *Vicar of Wakefield* de Oliver Goldsmith, tan caro a Goethe, ya sólo es una imagen ideal de la paz del eclesiástico. Goldsmith, descendiente de toda una familia de sacerdotes, no tenía mucha simpatía por esta profesión. Reprobó en el examen teológico y se pasó al estudio de la medicina. Moralmente desarraigado, recorrió media Europa, a pie y pasando miserias, se ganó su vida en Londres, primero como boticario, luego como médico y acabó por pasar paulatinamente al periodismo. En el *Traveller* describe este vagar como su inútil odisea en busca de una profesión y la dicha terrenal. El *Vicar of Wakefield*, esta pintura poética de la vida familiar en una parroquia campesina, fue escrito por un soltero pobre y desordenado en el bullicio metropolitano de Londres, movido por el recuerdo nostálgico de su casa paterna. Este proceso se repetía ahora una vez tras otra; es característico de la edad de la Ilustración. Los teólogos se pasaban en tropel al bando de los enemigos de la Iglesia o por lo menos le proporcionaban armas valiosas. La prueba más contundente de la

disolución de la ortodoxia la dio Klopstock con su sacerdocio lírico. Predicó la santidad de la palabra y entonó el modo hímnico con una intensidad que despertó nuevamente en los profanos la conciencia de la solemnidad eclesiástica, pero sin llevarlos nuevamente a la Iglesia. En su tratado *Von der heiligen Poesie* ("De la poesía sagrada"), de 1760, proclamó que sólo el arte moral y redentor podía ser realmente grande. "El último fin de la poesía superior y al mismo tiempo la verdadera marca de su valor es la belleza moral. Y sólo éste merece también que toda un alma se sienta movida por ella." Al modo medieval, también proscribió la rima como un rasgo de la actitud impía. Así volvió a abrirse el abismo entre la poesía sagrada y profana. Pero de él surgieron nuevos dioses; ahora se comenzó a adorar la naturaleza y a reír de la doctrina acerca del origen divino de la poesía, tachándola de pura habladuría de eruditos enterrados en sus libros.

La crisis de la poesía eclesiástica guardaba relación con el hecho de que en la Ilustración había aparecido un nuevo tipo de escritor, que se consideraba el sucesor legítimo del clero. Este tipo fue el educador y moralista literario, que se encargó de muchas tareas que durante siglos habían estado a cargo del púlpito: la elevación moral de los legos, el aleccionamiento filosófico y edificante de todas las clases populares, la difusión de la verdad sobre Dios y el mundo, la iniciación en el conocimiento de las leyes eternas que rigen el universo. Este cuidado de la humanidad quedó ahora a cargo de los dirigentes profanos, no sólo porque las iglesias comenzaban a vaciarse y la comunicación literaria tomaba caminos completamente nuevos, sino porque el nuevo caudal intelectual sobrepasaba todo lo que la Iglesia podía aceptar. Una falange nunca vista de autores comenzó a demoler los cimientos espirituales del absolutismo. Condujo la gran lucha de liberación de la razón con un fervor que contenía más ímpetu sacerdotal que el que la Iglesia podía ofrecer. Pareció que el espíritu sentía ahora predilección por estos escritores del pensamiento y de la acción, por los astrónomos, filósofos, descubridores y políticos que tenían la visión de un mundo mejor. Con una crítica justa y exacta, dudando de todo lo tradicional, se lanzaron al ataque contra toda la falsedad, la maldad y la fealdad y lucharon por el triunfo del Bien sobre el Mal. Los primeros ilustradores importantes fueron naturalezas hondamente religiosas. Lucharon con un valor realmente profético contra la prepotencia de los curas, de los malos gobernantes y del pueblo inerte, se sacrificaron heroicamente por la verdad pura. En sus libros, las formas antiguas de la literatura polémica despertaron a una nueva vida: las formas negativas de la sátira, la parodia, la burla, las positivas del poema didáctico, la parábola, la misiva, la utopía, esta contraparte razonable de la profecía. En todas estas obras se propugnaban tesis como en las letras sacerdotales, se valían de impresionantes envolturas políticas o de un lenguaje filosófico comprensible que a menudo estaba dotado de un esplendor digno de entu-

siasmo. Fue la gran época del *homme de lettres*, de la literatura utilitaria que apuntaba a objetivos que no eran inalcanzables.

También este *sacerdotium* profano perdió su acento religioso cuando el arte de la esgrima literaria se perfeccionó y también los espíritus de rango inferior pudieron batirse con destreza, gracias a las armas existentes. El siglo XVIII ya conocía charlatanes de las bellas letras para quienes el duelo fingido era un placer, un medio de llamar la atención. Ahora pululaban los imaginarios héroes del espíritu como Fontenelle, quien blandía la pluma como un nuevo espadín. Cuando los autores satíricos de la época querían asestar un golpe a la canalla literaria —como lo hizo Pope en su *Dunciade*—, estos alborotadores eran por lo general uno de los blancos principales. Sin embargo, suplían su falta de grandeza con su número. Minaban simultáneamente muchos pilares del orden vigente, criticaban todos los conceptos en nombre del sentido común, propagaban sus proposiciones para componer el mundo y los hombres, y acarreaban infatigablemente las piezas con que iban a armar un paraíso terrestre. Pues ésta era la meta última; intentaban crear una Iglesia nueva y mundana en que se veneraría a la razón pura. Se pueden observar los conatos de ello en las sociedades secretas y las ligas de aspecto monástico que encontraron en el siglo de la Ilustración un terreno tan propicio. Este siglo también fue la edad clásica de la masonería y las corporaciones parecidas. Importaron sus ritos y símbolos del antiguo Egipto, la tierra del saber sacerdotal más profundo, de los misterios griegos, de los alpendes medievales, de todas las religiones universales. Este marco debía contener la verdad pura, que creían haber encontrado, cuyos sacerdotes iluminados eran los escritores. Toda la época perdió de vista a la poesía pura, el ámbito de la literatura se ensanchó inconmensurablemente. El escritor de la razón desarrolló facultades que humillaban al poeta y a menudo lo tentaban a bajar también a la arena del espíritu de la época. La poesía y la literatura efectuaron cruzamientos tan extraños que ya nadie pudo distinguir las fronteras.

El literato es el último eslabón en la secularización de la poesía. Pierde completamente de vista el origen del arte de la palabra; ya no lo conoce como una conmoción mágica o una inspiración mística o un entusiasmo apolíneo, sino que emplea el lenguaje elevado para fines razonables. Este cambio ya se anunciaba en los clérigos medievales. Habían difundido el arte de leer y escribir entre los legos, y con ello hicieron posible la carrera triunfal de la cultura profana que en el transcurso de pocas generaciones había de transformar la faz espiritual de Europa. Ya entre ellos se había establecido toda la jerarquía de la literatura no poética que en la edad de la escritura es la base de la tradición espiritual. Convirtieron la poesía en propiedad de los hombres cultos, crearon una tradición literaria coherente y afinaron la palabra escrita hasta convertirla en instrumento indispensable

de la cultura. Los humanistas les quitaron esta tarea en la alta Edad Media, y este proceso continuó en la Ilustración en la misma dirección y con creciente intensidad. Los destinos personales de los autores que estaban en el foco del interés público pusieron lo que faltaba para borrar la diferencia entre poesía y literatura.

Los poderosos volvieron a echar mano del destierro, la proscripción y la opresión, estas viejas armas contra el espíritu, y en esta lucha los literatos salieron mejor parados que los poetas, los cuales se dejaron arrastrar a la soledad y la desesperación. Para los espíritus belicosos del enemigo era el aguijón que impedía el relajamiento de sus fuerzas. No buyeron ante nada, pues estaban seguros de su triunfo futuro. La inquietud era su elemento, la necesidad estimulaba su inventiva, al ser perseguidos convirtieron el exilio en la patria del espíritu. No consideraban ningún fracaso como definitivo, sino que lo utilizaban como trampolín para nuevos ataques y en el destierro o en la prisión fraguaban encolerizados sus nuevos planes. Los esbirros rompían y quemaban sus libros, que habían sido prohibidos por impíos, las Cartas sobre Inglaterra de Voltaire, el *Émile* de Rousseau y las *Pensées philosophiques* de Diderot, pero sus autores no dudaron un solo instante de que a la postre serían los vencedores. Defoe, el autor del *Robinson Crusoe*, casi amaba la prisión porque en ella le venían sus mejores ocurrencias. Cuando en una ocasión fue puesto en picota por un libelo contra la Iglesia, la multitud lo coronó y cantó el himno que él había compuesto para esta contingencia. Swift frustró su carrera eclesiástica con el *Tale of a Tub*, dirigido contra la Iglesia, y al pasarse al partido de los Tories también echó a perder su carrera política. Entonces, se encontró en el estado de ánimo adecuado para iniciar con sus *Letters of Mr. Drapier* la lucha por la libertad de su esclavizada patria irlandesa, que él mismo aborrecía como un "agujero sucio y miserable". El gobierno inglés mandó encarcelar al impresor y ofreció una alta recompensa por la entrega del autor anónimo, sin poder aprehenderlo. Swift se convirtió en el héroe nacional irlandés y era recibido por todas partes con doblar de campanas. Sin embargo, no llegó a grandes resultados, pues no pudo sacudir a sus compatriotas de su letargo político. A esto hay que añadir que él mismo era un hombre sin sosiego; se dice que nunca se rió en su vida. No luchaba por amor poético, sino por misantropía, que le convertía en infierno el trato con la gente. En esta forma se convirtió en el clásico del panfleto y de la utopía satírica, estos productos favoritos de la poesía que se había enfriado en el racionalismo.

Francia poseía los más brillantes poetas de tesis, y en Voltaire la personificación más fascinante del literato. Este rey de todos los artificios literarios también era el sonriente maestro de la representación consciente del exilio, de la soledad fingida. Para su espíritu, burlón hasta la médula, el destierro se convirtió en el camino que conducía al avasallamiento literario de su

época. Ya en su juventud tuvo que irse ocho meses a la provincia y pasar un año en la Bastilla a causa de unos versos de burla política. Ése fue su bautismo de fuego; el Voltaire de treinta y dos años tuvo que salir al destierro por haber insultado a un aristócrata. Entonces se dirigió a Inglaterra, estudió allí las instituciones liberales y hasta comenzó a escribir en inglés, para acentuar su oposición contra el retraso de Francia. Las cartas sobre Inglaterra dieron el toque final; fueron quemadas, el impresor encerrado en la Bastilla y el autor desterrado de por vida. Se fue a vivir con la Marquesa del Chatelet a las posesiones que ésta tenía en Lorena. Su vida en el extranjero no había sido hasta entonces ascética por ningún concepto, la purificación por el sufrimiento no significaba nada para él, todo giraba alrededor de su poder literario. Después de la muerte de su amiga, cuando aceptó la invitación del rey de Prusia, se presentó ante él como un igual, como un amenizador impagable. Tenía plena conciencia de los peligros de la protección real, y también en Potsdam velaba por su independencia. como un maestro de la intriga. No le agradaba la actitud guerrera de Federico, pero la preocupación por su prestigio lo obligó a mantenerse en su puesto hasta que esta extraña amistad estalló en la bufonada de su despido. Un negocio sucio, algunas difamaciones y la pendencia con Maupertuis enojaron tanto al rey, que mandó quemar públicamente en Berlín una obra de Voltaire, a lo cual éste respondió con la devolución de sus condecoraciones y la Llave capona. Después de una reconciliación aparente sobrevino el verdadero rompimiento; Voltaire partió, pero fue detenido en Francfort por un emisario del rey, quien le obligó a devolver condecoraciones, llave, contrato y un volumen manuscrito con poemas del rey. Voltaire nunca perdonó esta humillación a su antiguo protector. Como no le era posible volver a París, se estableció a orillas del lago de Ginebra.

Convertido en el señor rico y famoso de Ferney utilizó su soledad para consolidar su insólito poder. Para ello se valió en la forma más refinada de su alojamiento de París y de su oposición a la Corte y la Iglesia. Junto a su fantástica fecundidad literaria su enorme correspondencia, el ir y venir de sus huéspedes y la actividad de los encargados de sus negocios contribuyeron a que no se enfriara el interés que Europa mostraba por él. En su vejez fue uno de los que movieron los hilos para que se le erigiese un monumento en París. Estaba acurrucado como una araña en el centro de una red universal de relaciones y, como un monstruo de vanidad, ambición, malicia y sed de venganza, no dejaba escapar una sola ocasión de que se hablara de él. Su mundo de ideas era en el fondo el de un pequeñoburgués, pero su ambición, su talento y su espíritu emprendedor lo convirtieron en una gran potencia mientras vivió. El ingenio y la agudeza se unían en él con una falta de carácter que hacía sacudir la cabeza hasta a sus admiradores. Se daba los aires de un San Jorge en la lucha contra el dragón de la superstición,

pero no se sentía obligado al valor personal y siempre estuvo dispuesto a negar la paternidad de un libro si con ello se evitaba molestias. Mentía desvergonzadamente y lanzaba viles difamaciones cuando venía al caso. Con toda su brillante mutabilidad y productividad no encarnaba otra cosa que el espíritu de su tiempo. Como escribía de y para sus tiempos, escuchaba siempre con atención lo que sus tiempos le pedían; también sus defectos y vicios fueron necesarios para que pudiese ejercer esta función con tanta eficacia. Sin embargo, con todo eso era el antípoda absoluto del poeta desterrado. Sólo era una frase ingeniosa su contestación al saludo del "ermitaño de Sanssouci", con quien se había reconciliado nuevamente, llamándose el "vieil ermite des Alpes".

Diderot estuvo en prisión por sus escritos de juventud, su Enciclopedia fue prohibida oficialmente, su ingreso a la Academia fue frustrado por sus enemigos. Sin embargo, todas esas desgracias se vieron compensadas por la protección de la Zarina, quien le compró su biblioteca y lo nombró bibliotecario, pagándole por adelantado cincuenta años de salario, y a quien Diderot fue a dar las gracias personalmente a San Petersburgo —una escena de destierro magistralmente interpretada—. También fue Diderot quien puso mano a la herencia más lúgubre de la poesía, la tragedia, y quien creó con su *Père de famille* y su *Fils naturel* el sustituto moderno, la "tragedia burguesa". Sabemos el efecto electrizante que con esto provocó en Lessing. En el fondo de este experimento late una idea audaz y profundamente reveladora, que ya no tendría tregua. A saber, la convicción de que la grandeza y el sufrimiento de un Edipo, de una Medea no estaban ligados a la vestidura aristocrática, que también podían darse en el pecho del burgués, y quizá con más pureza e intensidad. El artista burgués cree que lo eternamente humano tiene que repetirse en todos los tiempos y todos los lugares, pues de lo contrario no sería eterno. La tragedia burguesa reivindicaba en el escenario los derechos naturales del hombre, lo despojaba de la envoltura mítica, de los conceptos petrificados de la generosidad y el honor, y lo vestía con sus ropas cotidianas, para que riese y llorase en prosa sobre sus asuntos íntimos ante un público burgués que se identificaba con este héroe profano. En Alemania, Lessing, Goethe y Schiller aceptaron esta profanación. Pero al mismo tiempo también comenzaron a proliferar las chapucerías lacrimógenas de Iffland y Kotzebue, ante las cuales los maestros del drama clásico alemán volvieron asqueados a la antigua tragedia aristócrata.

También el espíritu que estremeció al racionalismo hasta los cimientos, Jean-Jacques Rousseau, tenía el doble semblante del poeta y el escritor polémico. Pero la existencia fugitiva de Rousseau no actuó sobre sus contemporáneos como un heroísmo fácil, sino como un estimulante martirio. Sus estaciones fueron para sus partidarios como las de una profana vida de santo: la huida a Suiza, el escondrijo en Môtiers, cuando la población campesina

apedreó su casa y él renunció a sus derechos de ciudadano ginebrino, el verde idilio de la isla de San Pedro, su estancia en Inglaterra y finalmente la soledad de Montmorency. El curso de esta vida bordeaba la hoguera en que se quemaron sus escritos, pero al final su *Contrat social* estuvo como un libro sagrado sobre la mesa del parlamento revolucionario. Lo más extraordinario fue que el acosado Rousseau fuese considerado como el escritor moderno por excelencia. Lo que desilusionó a la larga fue su incapacidad para tomar su destino como obra de la Providencia y dejarse inspirar por ella. Insistió tercamente en que su desgracia se debía a las maquinaciones de sus enemigos personales, a quienes señaló con el dedo, y se obstinó en un delirio de persecución verdaderamente grotesco. Al mismo tiempo se vanagloriaba de su marca de Caín, pues conocía muy bien el efecto que con ello tenía en las almas sensibles, a las que contaba a veces sus sufrimientos, y cuya compasión le permitía olvidar durante algunas horas la visión terrorífica, infantilmente desfigurada, que tenía del mundo.

Entre los poetas-literatos alemanes sólo Wieland y Lessing pueden compararse con estos protagonistas franceses. No es posible calificar a Wieland de héroe ni de mártir. Su fuerza residía en su adaptación nunca desmentida con la cual permaneció fiel al ideal del esteticismo ilustrado y que le permitió resolver brillantemente cualquier tarea literaria, aunque con facilidad se tornaba pura falta de carácter. Su rico talento formal le permitía vivir durante décadas sin ninguna idea fundamental, trabajando y difundiendo cultura gracias al periodismo. Su *Teutscher Merkur*, que editó durante casi cuarenta años, se dirigía conscientemente al lector común y corriente. El editor de esta publicación podía justificar lo chabacano y comprender lo genial; en todos sus juicios se traslucía un extraordinario conocimiento psicológico y una ironía superior. Cuando era necesario, podía sacar partido de todo, y en situaciones difíciles siempre tomaba el partido de lo natural y espontáneo. Era todo menos el dirigente espiritual que exigía la época.

Pero en Lessing alentaba la voluntad para la decisión espiritual, para la acción liberadora. Él escribió el único capítulo grandioso del sacerdocio profano en la Alemania del *ancien régime*. Después que hubo escombrado los errores estéticos de su tiempo, y revelándose en esta tarea como un crítico sin igual, emprendió paulatinamente el ataque contra los prejuicios morales y teológicos. En su crítica literaria y teológica participaba el poeta en igual medida, pues con sus dramas ofreció ejemplos del mejoramiento que propugnaba. En la gran lucha con el clero ortodoxo, a la que dedicó sus últimos años, adquirió la consagración suprema. El poeta de la *Minna von Barnhelm* se transformó en la cámara mortuoria de su esposa, en el iniciador de la teología crítica moderna, y con su polémica contra el pastor hamburgués Goeze, a quien trató como el representante más completo del imbécil orgullo

sacerdotal, levantó contra sí a toda la Alemania protestante de creencias arraigadas. Invocando a Lutero empuñó el mensaje de Jesucristo contra la letra muerta de la Iglesia y presentó a los teólogos como los enterradores de la religión. Sus escritos —*El testamento de San Juan*, *Ernst und Falk*, la *Dúplica* y *La educación de la raza humana*— extrajeron lo eternamente verdadero del cristianismo, de las religiones, en una forma tan libre de prejuicios que se le prohibió continuar la lucha. Mas llegó el momento sublime en que recordó su talento poético y tuvo que dedicarse por fuerza a expresar su verdad en forma dramática. *Nathan der Weise* ("Nathan el sabio") fue la culminación de todos los poemas morales alemanes, pues aquí el espíritu ilustrado confesaba su misión sacerdotal, que ya había impulsado en forma natural el ataque de Lessing a los teólogos. "Aún no conozco un solo lugar de Alemania en que ahora se podría representar esta obra", dice en el esbozo para el prólogo, "pero salud y suerte a aquel que lo haga primero."

El *Nathan* gira en torno de la cuestión "¿Qué es religión?" así como el *Guillermo Tell* en torno de "¿Qué es libertad?" Igual que este último, es de esas obras que hacen sonreír a los estetas, pero que son descubiertas una vez tras otra en las horas de angustia. Ambas obras son productos del espíritu sacerdotal secularizado, ejemplos altruistas y consoladores de un pensamiento eternamente verdadero, sermones dramáticos en los que no sólo se trata de problemas artísticos. Acerca de los versos del *Nathan*, Lessing desarmó a los críticos al decir: "Creería que serían mucho más malos si fuesen mucho mejores." No obstante, la posteridad sigue discutiendo si Lessing fue o no poeta. Ha olvidado o nunca ha comprendido cómo él mismo se plantea la cuestión y la contesta al final de la *Hamburgische Dramaturgie*. "No soy actor ni poeta. A veces se me hace el honor de considerarme un poeta, pero únicamente porque no me conocen. No debería sacarse una conclusión tan liberal de los intentos dramáticos que me atreví a hacer. No todo el que coge un pincel y embarra colores es un pintor. Los más viejos de aquellos intentos se escribieron en los años en que uno gusta tanto de tomar por genio el placer y la facilidad. Sé muy bien que lo que hay de soportable en los intentos más recientes lo debo única y exclusivamente a la crítica. No siento en mí el manantial que aflora por propia fuerza, que por propia fuerza surge con chorros tan ricos, tan refrescantes y tan puros: yo tengo que exprimir todo con tuberías y bajo presión. Sería bien pobre, bien frío y bien miope si no hubiese aprendido lo suficiente para pedir prestados humildemente los tesoros ajenos, para calentarme en fuegos ajenos y para fortalecer mis ojos con los lentes del arte."

A través de estas palabras habla toda la singular grandeza de este hombre. Honran al literato como sólo pocas palabras lo han honrado. El crítico en Lessing se niega el título de poeta y se inclina ante algo superior, que le parece inalcanzable a pesar de todo el aplauso del público. Este "No" pesa

más que todos los arranques entusiastas de los exaltados que creían alcanzar este grado superior mediante la embriaguez, pero también pesa más que el escepticismo de todos los apóstoles de la razón que veían en el literato la última consumación posible. Quizá estas palabras sólo podían pronunciarse en Alemania. Pues esta confesión explica a su manera por qué apareció en Alemania una vez más lo superior, ante lo cual la literatura bajó nuevamente a su posición subalterna.

Consagración de lo humano

La poesía alemana de la época de Goethe se basó conscientemente en la ruptura entre la poesía y la Iglesia. Ya en el *Sturm und Drang* se vio que la discrepancia entre la profesión sacra y secular se había vuelto irreducible. Matthias Claudius, el más fervoroso poeta religioso del espíritu protestante, renegó de la teología cuando era estudiante. El encanto de sus canciones religiosas reside en que en ellas una criatura mundana, estremecida por la duda, la melancolía y la idea de la muerte, acalla su pena cantando una vez más en el sencillo lenguaje del himno eclesiástico. Hölty tuvo que renunciar al estudio de la teología a causa de su enfermedad incurable, pero también él tuvo otros motivos más profundos para cambiar esa profesión por la del poeta. También Johann Peter Hebel vivió con su intensa alma alemánica el fin de la tradición sublime. También él estudió teología, para poder vivir, pero ya no halló el camino de regreso a la Iglesia porque la religiosidad naturalista de la Ilustración lo llevó por otros caminos. Vicario despreocupado, fundó su propia religión con amigos de las mismas ideas en el Belchen de la Selva Negra, y en calidad de sacerdote de esta "proteosería" (*Proteuserei*) hacía travesuras esotéricas y hasta pronunciaba oráculos sobre los milagros del éxtasis. Sin embargo, sabía que no había nacido para fundador de religiones porque era un poeta. Como era un hombre totalmente desprovisto de belicosidad y solemnidad, se dejó arrastrar a la carrera de empleado municipal y durante toda su vida se consumió de nostalgia por la parroquia en el amado Wiesental. Sólo los escasos documentos de aquel "Belchismus", sus sermones y sus ensayos teológicos, las piadosas reflexiones de calendario y las *Historias Bíblicas*, despojadas de todo milagro eclesiástico, muestran todavía cuál fue el camino por el que llegó a su magnífica poesía popular, última resurrección del rapsodismo pagano que canta a la naturaleza.

Pero Herder, hombre del púlpito, se precipitó a un conflicto abierto. Su triste eclipse en Weimar guarda íntima relación con la dolorosa discrepancia entre su puesto de predicador de la corte y su actividad literaria revolucionaria. El alto tejado de la Iglesia que se alzaba ante las ventanas de

su oscura rectoría oprimía su alma como una pesadilla. Era el símbolo de la dignidad eclesiástica que lo ahogaba, el muro que el destino había levantado entre él y Goethe y que se sentía sin fuerzas para escalar. Pues su sufrimiento verdadero consistía en que no tenía facultades para lograr la obra poética liberadora, y esto, a su vez, provenía de su fidelidad al concepto sacerdotal de la inspiración, que blandió contra Goethe sin tener la fuerza para crear él mismo una poesía sagrada. Tuvo que contentarse con el papel del que predica cosas nuevas, conociendo como ningún otro las fuentes religiosas de lo poético sin que le fuese dado ver la tierra prometida más que de lejos. Su contribución más importante al conocimiento de la poesía sacra es su libro *Vom Geist der ebraischen Poesie* ("Sobre el espíritu de la poesía hebrea"), en que afirma que la grandeza de la antigua literatura judía consiste en que siempre se remonta a la inspiración divina. Sin embargo, en esta obra el espíritu de Dios también toma tintes profanos peligrosos, pues es a la vez el nombre que usa Herder para denominar el espíritu popular nacional.

En las mentes menores, el panteísmo de la época de Rousseau siguió efervesciendo imperturbablemente. Hamann había predicado una mística cosmogónica del sexo, Heinse la convirtió, en el *Ardinghello*, en la glorificación de la voluptuosidad y pobló su templo con un herético equipo nuevo de sacerdotes. Su paraíso de la felicidad en las islas griegas es el sueño de una doctrina sobre el genio vuelta hacia lo orgiástico. Lo describe como el lugar en que se efectúa una nueva santificación de la existencia, donde poetas y artistas, hetairas y piratas fraternizan para entregarse sin reparos al gozo de la vida. Se mezcla lo sacro y lo profano en una forma frívola, pero a través de todo el lujo sibarita se traslucen la pobreza y la debilidad espiritual. "Demetri fue elegido unánimemente como gran sacerdote de la naturaleza. Ardinghello como sacerdote del sol y los astros; Diágoras como sacerdote del mar. Fiordimona fue sacerdotisa de la tierra y Cecilia sacerdotisa del aire. Coimbra y yo cuidábamos y atendíamos el laberinto. Demetri, Ardinghello y Fiordimona escogían cantos de los libros de Moisés, de Job, de los Salmos, del Cantar de los Cantares y el Eclesiastés; y de Homero, de Platón y de los coros de los poetas trágicos, y con otros nacidos de su propio entusiasmo. Los cantaban en italiano para ellos y los otros sacerdotes y sacerdotisas y para los fieles; e inventaron vestiduras sagradas de auténtica gracia y belleza jónica antigua. Y los festejos se apoderaban de todo el ser, pues a los encantos dirigidos al ojo y el oído se añadían las vigorosas imágenes de la naturaleza real, de tal modo que los nervios vibraban como cuerdas de eufónicos instrumentos tañidos por maestros. Fue proscrito todo vacuo artificio plebeyo, y vivimos rodeados de pura vida." Aquí, hasta en el ritmo de las frases, se proclama el evangelio pagano de la redención por la belleza corporal, cuyo gran sacerdote fue en el siglo XVIII Winckelmann y en el siglo XX Stefan George.

También el *Hyperion* de Hölderlin contiene el sueño de un nuevo sacerdocio. Aun supera el Ardinghello porque no se embriaga con sus fantasías ideales, sino que trata el tema con seriedad religiosa. Hölderlin es el más importante de estos teólogos renegados. Había nacido con la vocación de sacerdote y sólo podía vivir separado de los demás, pero se negó, en forma parecida a Milton, a subir al púlpito "porque está siendo profanado en una forma que clama al cielo", y prefirió escribir con libertad en Jena la historia de su vocación de poeta sagrado, comiendo sólo una vez al día. Sabemos por sus cartas cómo, al llegar casi a los treinta años, rompió con su profesión eclesiástica y cuán difícil le fue dar este paso por consideración a su madre. Con ello no sólo se lanzó a la amarga miseria material, sino también a la espiritual. Llegó a perturbarle su nostalgia de un púlpito no profanado. También tenemos que ver su desdicha en su apostasía de la Iglesia de Suabia, pues no era por naturaleza un profeta destinado a vivir en el desierto, sino un hombre que debía formar parte de una comunidad sagrada.

También Goethe traía en la sangre la consagración eclesiástica, por eso se sentía atraído hacia Herder y Lavater y por eso también gustaba en su juventud de hablar a veces el lenguaje sacerdotal. Lo extraordinario de su figura es que pasa por todos los tipos poéticos. No sólo era mago, vidente y cantor, sino que también conocía la existencia del sacerdote, del *Poet* y del prestidigitador, y hasta la del literato y el periodista. A pesar de haberle desilusionado sus amigos de juventud teólogos, su añoranza de lo sagrado siguió siendo tan intensa durante algún tiempo, que buscó para ella una justificación más profunda. La encontró en Spinoza, el espíritu protector de su amor platónico por Carlota de Stein. En el anhelo de pureza que lo animaba como amante y pupilo de esta mujer, en su ansia de purificación de cuerpo y alma, seguía viviendo la religiosidad que ya lo había conducido en sus años de estudiante a los círculos pietistas y al estudio de Swedenborg. Ahora, al lado de la amiga serena, sobrevino una verdadera conversión. Goethe renunció al mundo y se sometió a una penitencia ascética; una mujer pura lo curaba de la locura de sus pasiones. Negando su naturaleza, luchó por obtener la serenidad de Spinoza, por alcanzar la gracia del *amor intellectualis dei*. En sus dos *Canciones Nocturnas* del Caminante y en su plegaria *A la luna* habla el anhelo profundo de la paz interior, en las canciones del arpista de *Wilhelm Meister* el sentimiento de culpa que lo embargó en estos años de arrepentimiento y expiación. En los grandes himnos —*Harzreise im Winter* ("Viaje de invierno en el Harz"), *Grenzen der Menschheit* ("Límites de la humanidad"), *Das Göttliche* ("Lo divino"), la canción de las parcas de Ifigenia —vuelve la solemnidad de los salmos de Klopstock. Prometeo se inclina ante Zeus, pero creemos escuchar humildad cristiana y no griega cuando Goethe besa con veneración infantil la orla de la túnica del "padre antiguo y sagrado" y cuando alaba con confianza de creyente el "destino"

poderoso o los arbitrarios "dioses". En el *Urmeister* ("El primer maestro"), compara al poeta dramático con el predicador, y el poema moral *Die Geheimnisse* ("Los secretos"), inspirado por las *Ideen* ("Ideas") de Herder, tienen como escenario un castillo de caballeros templarios. También es sacerdotisa Ifigenia, la encarnación más pura de este peldaño en la vida de Goethe. En la misma forma en que este drama se desenvuelve en el silencioso ámbito del templo, los himnos alaban el orden eterno que está sustraído a la arbitrariedad humana, y proclaman el mensaje del corazón puro, del ser bueno, como el mensaje de la única felicidad verdadera. El poeta del *Fausto* ha reconocido su impotencia y se repliega a los límites de la humanidad. Se da cuenta que sólo por un milagro ha escapado al destino de los titanes y ya sólo conoce un fin: el de hacer durable su salvación. Sus cantos son las jaculatorias de un náufrago que al pisar tierra entona su canción de agradecimiento a Dios y de advertencia a los que están en peligro. La *Harzreise* rebosa de compasión por los hombres que sufren. Los primeros escritos sobre la naturaleza, como el ensayo sobre el granito, muestran el mismo lenguaje devoto y humildemente solemne.

Pero llegó el momento en que Goethe se sintió seguro otra vez y consideró que esta actitud no correspondía a su naturaleza. Huyó al Sur, en donde arrojó de sí el vestido sacerdotal como una insoportable camisa de fuerza. La versión romana de la *Ifigenia* es el documento que muestra su liberación de ese vestido. La blanda eufonía de los versos en que la vertió sólo fue posible desde el momento en que podía contemplar su salvación con distanciamiento artístico. En Roma se convirtió en el despreciador de todo lo cristiano, como aparece en *Italienische Reise* ("Viaje a Italia"), sobre todo en su primera versión. Para el Goethe que había regresado de Roma, todo espiritualismo era una abominación; entonces encontró que la *Ifigenia* era "endiabladamente humana" y escribió los *Bekenntnisse einer schönen Seele* ("Confesiones de una alma bella") no como una confesión personal, sino con el distanciamiento irónico del que relata cosas pasadas. Cuando volvió a tratar el tema místico en el *Diván*, ya lo veía totalmente como un motivo poético. Ya las canciones a Hafis juegan con el tema místico en una forma ambigua, y las *Noten und Abhandlungen* rechazan toda mística como una cosa "abstrusa". Goethe conocía la Biblia tan bien como Hafis el Corán, y aquí se recreó una vez más en la magnífica opulencia que debía al libro sagrado de la cristiandad. Pero en el *Diván* no habla como cristiano, sino como creyente mahometano, aunque también esto sea una máscara; también es capaz de hablar como parsi piadoso o como un librepensador que se ha alejado de todos los dogmas. A este Goethe que canta a Alá y Mahoma, al Paraíso y las huríes, también se le reveló una vez más la belleza del poema didáctico sacerdotal, de las sentencias y los oráculos, y gozó con ella con una alegría que nos muestra cuánta afinidad sentía por la literatura sacra. Sin

embargo, el Credo que reviste con esta lírica gnómica e himnica ya no tiene nada que ver con el pensamiento sacerdotal y demuestra que también éste se ha convertido para él en una envoltura, que puede elegir o desechar en el momento que así lo desee.

No fue este juego sublime, sino el heroísmo de Lessing lo que levantó del polvo una vez más la dignidad sacerdotal del poeta en una época sin dioses. Esta santidad reluce en la frente de Schiller. Era un hombre sacerdotal de pies a cabeza, no podía hablar el lenguaje del hombre natural, todo su ser estaba acordado al tono sublime. Sólo quien lo vea como un cardenal sin púrpura puede comprender su grandeza, que hoy en día se conoce mal y resulta extraña, pues una época inferior ha desfigurado su mensaje. Desde los *Bandidos* hasta el *Don Carlos* habla con el *pathos* del rebelde profético, pero ya en aquella primera obra saca a un sacerdote a escena y hace que un criminal diabólico se desplome aullando ante la visión del Juicio Final. La pureza y el poder de este retórico alejado del mundo acabaron por vencer también a Goethe, quien lo honró, conmovido, como su antípoda y después de su muerte le dedicó un culto silencioso. Goethe habló de la semejanza de Schiller con Jesucristo y afirmó que Schiller era más grande, aun en el momento de cortarse las uñas, que los extremados trágicos recientes. En su calidad de espíritu sacerdotal, Schiller se acercó más que ningún otro dramaturgo de la edad moderna a la tragedia griega, con la excepción de Calderón. También Sófocles fue sacerdote; introdujo en Atenas el culto del dios de la Medicina, Esculapio. Schiller asume como Eurípides el papel de juez en una época desquiciada. También él se encuentra solo en la nada. Podría haber aparentado exteriormente su autoridad y haberse enfrentado con altanería a los legos, como lo hizo Klopstock, pero entonces sólo habría sido un epígono solemne como éste. La pose sublime de Klopstock ya había demostrado con suficiente claridad que la dignidad sacra suena más hueca cuanto más se pregona. Schiller no habló de ella antes de haberla obtenido.

Lo hizo por vez primera en los *Künstler* ("Los artistas"), ese sermón en verso demasiado largo que escribió aun antes de estudiar la filosofía de la moral de Kant, y que demuestra que no debe sus elevados pensamientos a este estudio. Ya este poema proclama su fe en la misión histórica del arte, que fundamenta especulativamente en las *Cartas sobre la educación estética del hombre*. En este poema Schiller aprende ya sacerdotalmente el arte como medio para un fin, y la belleza como un paso de transición hacia la verdad; se dirige a los poetas como si hablase con una orden de elegidos, quienes guardan como caballeros del Grial el fuego de su diosa, "sometidos a una fuerza divina", sustraídos al destino y alejados de las bajas tentaciones:

Glückselige, die sie — aus Millionen
Die Reinsten — ihrem Dienst geweiht,
In deren Brust sie würdigte zu thronen,

Durch deren Mund die Mächtige gebeut,
Die sie auf ewig flammenden Altären
Erkor, das heilge Feuer ihr zu nähren,
Vor deren Aug allein sie hüllenlos erscheint,
Die sie in sanftem Bund um sich vereint!

["¡Felices aquellos —entre millones los más puros— / a quienes eligió para su culto, / en cuyo pecho se dignó erigir su trono, / por cuya boca pronuncia poderosa su mandato; / aquellos a quienes destinó para alimentar su fuego sagrado / en altares que llameen eternamente, / aquellos cuyos ojos son los únicos que la pueden mirar desnuda, / aquellos que ella reunió a su alrededor en una dulce comunidad!"]

La novena de las *Cartas estéticas* describe esta función sagrada del poeta con frases monumentales y la deposita enfáticamente como la misión más alta en el corazón de una juventud a la que pertenecieron Hölderlin y Novalis.

El artista es el hijo de su tiempo, pero ¡ay de él si también es su pupilo o hasta su favorito! Ojalá que una divinidad bienhechora arranque al lactante del pecho de su madre antes de que sea tarde, lo alimente con la leche de una edad mejor y lo lleve bajo el lejano cielo griego para que allí se haga mayor de edad. Ya hombre, que regrese como una figura extraña a su siglo, pero no para alegrarlo con su presencia, sino, terrible como hijo de Agamenón, para purificarlo. Tomará su material del presente, pero la forma de un tiempo más noble o, más allá de todo tiempo, de la unidad absoluta e invariable de su propia esencia. Aquí, del éter puro de su naturaleza demoniaca, fluye el manantial de la belleza, incontaminado por la corrupción de las generaciones y épocas que, muy por abajo de ella, se revuelcan en los turbios torbellinos.

Sobre esta creencia se apoya el Schiller maduro. La belleza por sí misma lo deja indiferente, sólo lo conmueve lo moralmente hermoso, lo sublime, que surge de la lucha con la naturaleza. "Sin lo sublime, la belleza nos haría olvidar nuestra dignidad." No tiene ojos para el donaire innato de las criaturas, lo domina la verdad absoluta, a la cual representa bajando "de lo general a lo individual". Tampoco tiene ojos para todo arte instintivo-demoniaco, ya se trate del de Shakespeare o del de August Bürger. A este último lo eliminó con la afirmación de que sólo "un carácter moralmente excelente" puede crear una obra perfecta. "Ningún talento, por grande que sea, puede conceder a la obra de arte particular aquello que le falta al autor mismo, y los defectos que provienen de esta fuente no ceden a ninguna lima." Esto reza en sentido inverso también para él mismo. Tan inaccesible como el *pathos* sacerdotal para Bürger, Goethe o Shakespeare, es para Schiller el tono sencillo del corazón humano. Ya a su Karl Moor lo cree capaz de dar el *"salto mortale* al mundo moral", y todos sus héroes posteriores se encuentran ante la alternativa moral, en la lucha entre el Bien y el Mal que el Fausto de Goethe elude tan sorprendentemente. Para Schiller, como para

todos los espíritus sacerdotales, el Mal y el Bien, la culpa y la expiación son últimas realidades, la ley moral es la instancia más alta de su mundo. Hasta cuando emplea la vieja metáfora acerca de la magia de la poesía, la convierte inesperadamente en "magia sagrada":

Der Menschheit Würde ist in eure Hand gegeben,
Bewahret sie!
Sie sinkt mit euch! Mit euch wird sie sich heben!
Der Dichtung heilige Magie
Dient einem weisen Weltenplane—

["La dignidad del hombre ha sido puesta en vuestras manos, / ¡protegedla! / ¡Se hunde con vosotros! ¡Con vosotros se levantará! / La magia sagrada de la poesía / sirve a un sabio plan universal—"]

Entre estas fronteras, Schiller ejerce su función con una seguridad que lo convierte en un poeta único. Su enorme *pathos* proviene de la discrepancia consciente entre la autoridad interior y exterior. No se apoya tan sólo en su experiencia interior de la libertad, que se le reveló en el martirio de su enfermedad mortal. Con todo, Dostoyevski vio en él a un poeta enteramente cristiano, y no sin razón, pues lo quebrantado de su naturaleza y el sentido "teológico" de su arte lo convirtieron en el anunciador de una idea por medio del lenguaje simbólico. Pero el contenido de su prédica no es cristiano, aun cuando se sirva —como en *Das Lied von der Glocke* ("El canto de la campana")— de un símbolo cristiano. Es el sacerdote de la idea de libertad intrahumana, no de la doctrina de salvación. Sus obras, ejemplos morales, quieren superar la miseria espiritual de la humanidad y fundar una nueva comunidad de creyentes. Todas ellas tienen tendencia moral y carácter litúrgico. En el fondo, son puras *palabras de la fe* y *palabras de la locura,* que como exhortación o advertencia están dirigidas a una Iglesia invisible, así como todas las obras de Goethe son en el fondo exorcismos mágicos. Las fallas artísticas de las obras de Schiller dependen, como en el caso de Calderón o Dostoyevski o Gotthelf, del carácter peculiar de su grandeza. El poeta del *Wallenstein,* de la *María Estuardo,* portaba el "distintivo puro del sacerdote", que como atributo supremo del artista también quería otorgar a Goethe. Éste le escribió en una ocasión: "Usted, amigo mío, tiene la facultad de crear enseñando, que a mí me está negada del todo." Goethe lo admiraba como al sabio que era capaz de "describir e interpretar sus propios sueños, como un verdadero profeta".

Ostentando esta dignidad, Schiller se situó en la grieta abierta por el desmoronamiento del orden universal cristiano y que a causa de la Revolución se había vuelto un peligro mundial. Enseñó a toda una época a pensar de otra manera sobre el poeta. Se dispuso a renovar la misión histórica del arte en una humanidad desorientada. Habló de una Iglesia profana, de un

Estado estético que deberían ponerse en lugar de los profanados altares y tronos porque la humanidad aún no estaba madura para la libertad política. La fe en el poder liberador del arte se convirtió con él en una religión profana, en la doctrina de la verdad revelada por medio de la belleza, que la posteridad rebajó a meras frases de cajón en vez de tomarla en serio. Para que esta doctrina y su imagen ejemplar del hombre tuviesen efecto, forjó con su lenguaje una espada que pudiera fundar un imperio espiritual. Quizá alcanza su tono más grandioso en los poemas alegóricos que continúan el tema de los *Artistas*: en *Die Macht des Gesanges* ("El poder del canto"), en *Die Sänger der Vorzeit* ("Los cantores primitivos"), en *Die vier Weltalter* ("Las cuatro edades del mundo") y, con sesgo trágico, en la *Nänie*, en las baladas de Casandra e Ibico. Estas obras emplean indistintamente imágenes heráticas y heroicas y llaman al poeta ora vidente, ora cantor, ora sacerdote, pues todos estos nombres e imágenes son sólo parábolas para describir la misión poética encarnada en Schiller.

El arte inexorable y virilmente severo que creó Schiller se basa en la apasionada antítesis de verdad y mentira, de sublimidad y bajeza. Pero no fluye de una conmoción religiosa espontánea, sino de un pensamiento tajantemente nítido. Hasta en la *Doncella de Orleáns*, en donde saca a escena a una santa católica, falta todo indicio de vivencia religiosa; la aparición del caballero negro no es una visión sino un efecto teatral. Es evidente que este magno sacerdote del pensamiento había nacido menos para la cura de almas popular que para la representación rigurosa de los ideales. De ahí el carácter retórico y ritual de su lenguaje, su gusto por la explotación teatral de motivos del culto o de la Iglesia. Schiller es un maestro de la puesta en escena. La riqueza de sus imágenes alegóricas domina a tal grado que hay que preguntarse si aún percibió su sentido original. La *Braut von Messina* ("La novia de Mesina") es, como la *Atalia* de Racine, una obra de tonalidad sacra, que compite con la tragedia antigua especialmente por el ímpetu de sus coros; pero el empleo puramente metafórico de su lenguaje religioso disminuye perceptiblemente su efecto, sin contar lo débil del argumento. *Los Malteses*, un esbozo que siguió de cerca al *Don Carlos*, iba a tener un coro compuesto por dieciséis caballeros de la orden, pero aun aquí Schiller tenía la intención expresa de renunciar a lo cristiano y ofrecer "rigurosa moral sin consuelos religiosos". En cambio, en sus poemas y dramas roza despreocupadamente lo trivial en muchos pasajes, lo cual es una característica de todo arte sacro. La acumulación de sus imágenes recuerda más el estilo opulento del drama barroco que el empuje pétreo de la Antigüedad. Goethe dijo una vez que su amigo había tenido la suerte de no haber llegado a descubrir a Calderón, pues este genio del teatro sacro habría podido deslumbrarlo y perturbar su seriedad espiritual. Pero no podemos hacer a un lado el recuerdo de Calderón, pues arroja cierta luz sobre un defecto del arte de Schiller,

que él mismo conocía con exactitud y que tampoco pudo remediar con su acercamiento a Goethe. Schiller no tenía tras de sí ningún culto, ningún mito auténtico, aunque todo su interior clamara por él. Tuvo que crear de la nada sus dramas proclamadores. Desde el *Wallenstein* creyó haber encontrado en el juicio histórico el sustitutivo del mito. Pero en la *Doncella de Orleáns* abandonó otra vez este suelo y buscó nuevos puntos de apoyo en las leyendas de santos, en el drama coral griego, en la pieza festiva popular, en el teatro de masas del *Demetrius*. Sin embargo, esta actitud autónoma le proporcionó la ventaja de no tener que seguir apegado a un dogma eclesiástico como los poetas religiosos del barroco, sino de hablar realmente a la humanidad. En los puntos culminantes se eleva a una grandiosidad de la declamación que vence todas las discrepancias y que, en lenguaje moderno, provoca una vez más el estremecimiento sagrado. Así en la *Macht des Gesanges* ("Poder del canto"), en donde recoge el tema de la primera Oda pítica de Píndaro:

Wie wenn auf einmal in die Kreise
Der Freude, mit Gigantenschritt,
Geheimnisvoll nach Geisterweise
Ein ungeheures Schicksal tritt—
Da beugt sich jede Erdengröße
Dem Fremdling aus der andern Welt,
Des Jubels nichtiges Getöse
Verstummt, und jede Larve fällt,
Und vor der Wahrheit mächtgem Siege
Verschwindet jedes Werk der Lüge.

[Como si de repente, en los círculos / de la alegría, con pasos de gigante, / misterioso como los espíritus, / entrase un enorme destino— / Entonces toda la grandeza terrestre se inclina / ante el forastero que viene del otro mundo; / el vano bullicio del júbilo / enmudece, y caen todas las máscaras; / y, ante la portentosa victoria de la verdad, / desaparece toda obra hecha por la mentira.]

ROMANTICISMO ECLESIÁSTICO

La imagen romántica de la Edad Media también respondía a la idea de un sacerdocio ideal, de una jerarquía perfecta. Cuando la Revolución introdujo el culto a la diosa de la Razón, muchos comenzaron a entusiasmarse por las catedrales, los santos y los milagros y a entregarse a la añoranza de un mundo legendario gótico en el que Europa había sido aún religiosa. La imaginación se apoderó del culto católico, de sus órdenes monásticas y concilios, de todo el pintoresco mundo sacro, y el sentimentalismo moderno se regaló con él como se había regalado con la naturaleza en la época de Rousseau. En esta perspectiva, el sacerdocio se convirtió definitivamente en un motivo litera-

rio, en una moda esotérica. Los sacerdotes y los monjes, los ermitaños y los cruzados aparecieron entonces como los portadores más puros de la consagración que el poeta había perdido.

Con las *Efusiones íntimas de un fraile amigo del arte* de Tieck y Wakkenroder se inició el entusiasmo por lo sagrado. A pocos les preocupaba que estas efusiones confundiesen la devoción con el genio y el placer artístico con la fuerza creadora. Fue precisamente el aire diletante e ingenuo lo que seducía en esta obra. Aprendía las obras del arte por sentimiento, ya sea contando la vida cándida de los maestros antiguos o balbuceando palabras acerca de los secretos de la Basílica de San Pedro.

"¡Bienaventurado el hombre perecedero, que puede crear cosas imperecederas! ¡Loor al débil y no divino, que puede engendrar una santidad sublime ante la cual él mismo se arrodilla! Los hombres son únicamente los portales por los que, desde la creación del mundo, las fuerzas divinas llegan a la tierra y se hacen visibles en la religión y en el arte perdurable... Por eso: ¡Enmudece, ingenio humano, y vosotros, sentidos religiosos, dejaos encantar por el esplendor sublime y rebosante!"

Con este librito santurrón se difundió la creencia de que el arte era un milagro y el artista un ser que obtenía la gracia de la inmaculada concepción. En *Franz Sternbalds Wanderungen* ("Los viajes de Franz Sternbald"), Tieck hace que esta gazmoñería artística sea pronunciada nada menos que por Durero, y pone en labios de un fraile pintor lo que según su opinión constituye al genio: rezar y mortificarse. En la *Zeitung fur Einsiedler* ("Periódico para ermitaños") pudo leerse un artículo sobre la imitación de los santos, y Fouqué afirmó que sólo debería permitirse la reelaboración de las leyendas cristianas a los poetas verdaderamente religiosos. Novalis, en la fantasía *Die Christenheit oder Europa* ("La cristiandad o Europa"), soñó con una seductora imagen de la piadosa humanidad medieval, y, en su manera interrogante llena de presagios, equiparaba al poeta tanto con el sacerdote como con el mago y el cantor. "Al principio, el poeta y el sacerdote eran una persona, y sólo las épocas posteriores los separaron. Pero el poeta auténtico siempre siguió siendo sacerdote, así como el verdadero sacerdote siguió siendo poeta. Ahora, ¿no podría suceder que el futuro restableciera la antigua situación?"

En vano fue escarnecido por Kleist en la *Carta de un pintor a su hijo*, en vano publicó Goethe su artículo *Arte neo-alemán religioso-patriótico* contra esta idolatría poética de lo cristiano. Esta "monjería laxante" (Goethe: *Lecierendes Klosterzeug*) correspondía a la necesidad de formas cultuales, prácticas sagradas y exclusivismos religiosos, que era más fuerte que todas las objeciones. En el epílogo a los *Teutsche Volksbücher*, Görres trazó un cuadro del esplendor medieval que dejaba pasmado al lector: un mayo hermoso y largo sobre Europa, los pueblos cristianos emparentados juntos la entusiasta

peregrinación a Oriente, este coro de la *Iglesia* del mundo; en todos los países se gozaba de una vida festiva nunca vista, con incontables poetas y artistas, héroes y santos, un mar de flores compuesto por los corazones florecientes.

¿Y adónde fue a parar toda esta vida jubilosa? ¿Se hundió en la tierra para concentrarse y saltar como un nuevo manantial? ¿Han envejecido los tiempos e inclinan su débil cabeza encanecida al suelo? Después de aquella época altamente poética, comenzó aquella lluvia de fuego y colores en que se disolvió la citada pintura de Italia, de Alemania y los Países Bajos; aquellos fueron los cometas que anunciaban el Juicio Final del arte, y después de surgir y desaparecer los grandes genios de la nueva época, después que Shakespeare hubo cerrado la puerta del cielo, sobrevino el silencio de muerte y el error para mucho tiempo: había nacido el Anticristo.

La añoranza de la Edad Media se volvió tan intensa, que saltó del arte a la realidad. Los poetas se sintieron llamados a fundar religiones. Zacharias Werner creyó que había llegado la hora de la última religión universal, que uniría en sí la herencia de todas las Iglesias. Él mismo puso manos a la obra, quiso reformar la Masonería y fundir su doctrina, ya purificada, con el núcleo de las viejas religiones para formar un nuevo culto. Es característico el hecho de que partiese para ello de los ritos; la pompa de la Iglesia poderosa lo embriagaba, y tampoco aceptó al catolicismo más que en sentido estético, como la mayor obra maestra de la imaginación artística, compartiendo la opinión de Chateaubriand. Dotado de este gusto por las ceremonias imponentes, escribió las obras de teatro con las que esperaba fundar tanto su nueva religión universal como el teatro sacro destinado a exaltarla. Con los *Söhne des Tals* ("Los hijos del valle"), esotérica hasta en el título, fundó el sacerdocio que iba a salvar el mundo occidental. Allí, los caballeros templarios y cardenales, los anacoretas y magos, los sacerdotes en los colores de los elementos, la opulencia de los versos y las alegorías masónicas forman el marco para un tenebroso vacío espiritual, para una empresa imposible: religión sin revelación, la magia del culto como teatro. Esta obra es la primera de numerosos misterios parecidos, cuya serie no termina con el *Parsifal* de Wagner. Cuando Werner reconoció finalmente la bancarrota espiritual de estos ensayos, peregrinó a Roma y gestionó su ingreso a la vieja Iglesia, que le fue concedido después de una larga espera y una preparación rigurosa. La condición para que pudiera ordenarse de sacerdote fue la retractación pública de sus obras y de su doctrina erótica orgiástica. Desde ese momento, Werner repite incansablemente aquella retractación, que produce un efecto lastimoso, pues las obras que escribió antes de la conversión, a pesar de que son malas tanto en su aspecto artístico como moral, al menos son más interesantes que las obras de edificación religiosa que redactó después.

Por su calidad de poeta famoso que se había vuelto predicador, causó sensación en Viena con sus sermones de exhortación a la penitencia, pero realmente no fue más que una caricatura del antiguo Abraham a Sancta Clara. Sus prédicas se veían muy concurridas; la gente iba a ver algo que flotaba en el ambiente.

Se trataba del espíritu "de asociación", de la pertenencia a la comunidad consagrada de la Iglesia, de la orden, de la congregación religiosa o patriótica. La "sociedad de la torre" en el *Wilhelm Meister* había brindado el modelo literario. La idea de una renovación de la Masonería preocupó al joven Fichte, y Novalis no pudo quitarse de la mente la imagen de una nueva Iglesia. En los *Lehrlinge zu Sais* ("Los aprendices de Sais"), cuando describe el círculo de nobles discípulos que se agrupan en torno a un maestro omnisciente, también él estaba aún bajo el influjo masónico. Más tarde, cuando afloró en él la religiosidad pietista, concibió con Tieck el plan de escribir un libro de devoción cristiano, que contuviera canciones religiosas y sermones. Así nacieron sus *Geistliche Lieder* ("Canciones religiosas"), la conclusión mística de su órfica lírica nocturna. Su sentimiento es medio protestante y medio católico, y, en su suspensión por encima de las religiones, estas canciones son un documento característico de toda esta corriente. Sin embargo, Novalis también se sintió movido a afirmar que uno de los grandes defectos del Estado era que no se le veía suficientemente, y puso la siguiente pregunta: ¿"No se podría generalizar el uso de distintivos y uniformes?" Lo mismo preguntaron también otros, y la época francesa dio a esta pregunta un enorme impulso. Las asociaciones estudiantiles, que se entusiasmaban por el emperador y el imperio, se adornaron con casacas de terciopelo a la antigua y se peinaron a la manera de Durero. Los pintores que se habían vuelto piadosos, que consideraban al Renacimiento como la mayor desgracia de la historia del arte, veían en Rafael el comienzo de una evolución extraviada y regresaban a Fra Angelico para restaurar con el espíritu de Wackenroder la santidad del arte medieval, se establecieron en el convento de San Isidro en Roma como una nueva hermandad de San Lucas y fundaron la escuela nazarena, que fue muy discutida hasta mediados de siglo.

El cuadro de Overbeck intitulado *El triunfo de la religión en las artes*, comentado por el mismo Overbeck en un manifiesto sectario contra los falsos ídolos del arte, fue la culminación de este movimiento. Goethe, quien tampoco era del todo inocente de esta tendencia, se burló de todos estos fanfarrones piadosos:

Gott grüss euch, Brüder,
Sämtliche Oner und Aner!
Ich bin Weltbeuohner,
Bin Weimaraner.

¡Dios os guarde, hermanos,
a todos los -itas y -ianos!
Yo soy cosmopolita,
soy weimariano.

La ola de conversiones a la Iglesia católica romana produjo también en la literatura cambios visibles. El regreso de Brentano a la fe de su infancia no se efectuó con tanto estruendo como la conversión de Werner porque fue una transformación auténtica. Después del final desastroso de su exaltada juventud, Brentano pasó cinco años en la habitación de la campesina estigmatizada Katharina Emmerich, para apuntar las visiones y narraciones de esta su "madre espiritual". Cuando ella murió, siempre llevaba consigo su manuscrito y lo publicó en libros de edificación popular, cuyas ganancias se destinaban a fines caritativos. En aquella época, escribió a Hoffmann que tenía "cierto horror a toda poesía que se refleje a sí misma y no a Dios". En su calidad de alma recuperada ya sólo aprobaba "el arte sagrado de hacer la señal de la cruz" y mostró un odio encarnizado por "el afeite poético". Pero el precio de su salvación fue la pérdida de su genialidad poética. Los cantos eclesiásticos que redactó entonces sólo conmueven en los escasos pasajes en los que aún se trasluce, bajo el manto protector cristiano, el desnudo dolor espiritual del pecador. Tampoco Brentano podía ser ya poeta y sacerdote, y no siempre le era posible reprimir su dolor por haber negado y sacrificado su propio ser.

Eichendorff, en lucha por obtener la pureza contra una amenaza interior, ya se enfrenta en su novela-confesión de juventud *Ahnung und Gegenwart* ("Presagio y presencia") al ideal sacerdotal. También él se burla del catolicismo romántico de salón que había conocido en Heidelberg en la casa de Loeben, el entusiasta aficionado "Isidorus Orientalis", y describe uno de estos tés sociales en que se charla sobre la madre de Dios y sobre lo divino de la poesía. Muy pronto abandonó esa vida de sociedad que para él era un pedazo del mundo desolado. El conde Federico, héroe de su novela, está profundamente convencido de que todos los talentos tienen que volverse virtudes para valer algo, y dice a un esteta impío que escribe sonetos sobre la muerte de una muchacha a la que había seducido:

"No quisiera hacer poesía si fuese sólo una diversión, pues ¿en dónde podemos ser aún honrados y veraces si no en el poema? Si tenéis realmente valor para mejoraros, entrad en la Iglesia y pedid a Dios fervorosamente que os conceda la fuerza y la gracia. Pero si la plegaria y todos vuestros bellos pensamientos sólo están en el papel por mor de la rima, ¡que el diablo se lleve para siempre la rima junto con los pensamientos!"

Federico reconoce todo lo vano de su época y supera todas las formas de engañarse a sí mismo. "Pues ¿dónde podemos encontrar en el torrente de

poesía, devoción, alemanidad, virtud y patriotería que hoy zumba por doquier, como en la confusión de Babel, un centro firme que conduzca todo esto a una comprensión clara, a un todo viviente?" Se sumerge en la lectura de la Biblia y en ella halla consuelo para la turbación general; la Cruz fulgura ante él como la única salvación, y toma la resolución de ingresar en un convento y luchar por el cristianismo en Alemania en vez de cultivar sus pequeños talentos. "Por fin se había despojado de su manto de peregrino fantástico y multicolor, y ahora estaba en su brillante armadura, como un guerrero de Dios, en la frontera que separa a dos mundos." La contraparte lírica a este pasaje son las estrofas de *An die Dichter* ("A los poetas"), en las que Eichendorff, en forma parecida a la de Kleist, grita a los santurrones literarios:

O lasst unedle Mühe fahren,
O klingelt, gleisst und spielet nicht
Mit Licht und Gnad, so ihr erfahren,
Zur Sünde macht ihr das Gedicht!

Den lieben Gott lass in dir walten,
Aus frischer Brust nur treulich sing!
Was wahr in dir, wird sich gestalten,
Das andre ist erbärmlich Ding.

["Oh, ¡abandonad el esfuerzo innoble, / dejad de tintinear, de relucir y de jugar / con la luz y la gracia que os fueron concedidas, / pues convertís en pecado al poema! ¡Deja que Dios obre en tu alma, / y canta lealmente a pleno pecho! / La verdad que hay en ti encontrará su forma, / lo demás es cosa despreciable."]

Eichendorff no se metió en un monasterio ni rompió con el arte. Eligió el camino más modesto para cantar en un mundo profanado y vivir por la gloria de Dios: la carrera del funcionario burgués. Con esta resolución demostró que poseía una consagración más genuina que los convertidos con sus nubes de incienso. Hasta el final, el medio que empleó para conservarse puro fue la poesía limpia de todos los tonos falsos. Entre las canciones en las que, al entrar en la vejez, emplea la vida religiosa como símbolo para su vida de poeta, se halla el magnífico *Einsiedler* ("El ermitaño"), la flor más bella de la poesía religiosa inspirada por el catolicismo:

O Trost der Welt, du stille Nacht!
Der Tag hat mich so müd gemacht,
Das weite Meer schon dunkelt;
Lass ausruhn mich von Lust und Not,
Bis dass das ewge Morgenrot
Den stillen Wald durchfunkelt.

["¡Oh, consuelo del mundo, callada noche! / El día me ha puesto tan cansado, / el ancho mar ya se oscurece; / déjame descansar del gozo y el dolor, / hasta que el albor de eternidad / reluzca entre las mudas arboledas."]

También el *Alter Turmhahn* ("La vieja veleta") de Mörike, la flor del parroquismo protestante, nació de la añoranza de la vida religiosa. Tampoco su autor pensó nunca presentarse como sacerdote o fundar una religión universal. Ya el humor casi imperceptible de este poema nos muestra la actitud de Mörike ante este tema. Era un teólogo de ocasión, no tenía ni una fibra sacerdotal como Hölderlin o Klopstock. Ya cuando era vicario había roto en su interior tan totalmente con el cristianismo, que confesó a un amigo: "Te digo que sólo comete el pecado contra el espíritu santo aquel quien sirve a la Iglesia con un corazón como el mío." El placentero idilio de la *Veleta* es una obra de su imaginación que, como el *Vicar of Wakefield*, tuvo que pagarse con el dolor de toda una vida. La aldea de la Baja Suabia que en ella aparece transfigurada es la última estación en toda una serie larga de parroquias suabias, que fueron el escenario de la miseria de Mörike. También en Cleversulzbach conoció más horas amargas que alegres. Su casa parroquial era durante todo el año una "cueva de hielo" en la que su salud andaba tan mal como su bolsa, como lo hace resaltar en una solicitud de traslado.

Pero también la teología de Mörike andaba bastante mal; el adorno principal de su cuarto de estudio era un viejo crucifijo delicadamente tallado que provenía de una iglesia suiza. Las alegrías y los chistes de que habla en sus cartas y en sus versos de ocasión, toda la luz dorada que vierte sobre este rincón de Suabia tienen como fondo un horizonte oscuro. Después de diez años, cuando apenas tenía treinta y nueve años, Mörike fue obligado a cesar de párroco porque no era capaz de cumplir ordenadamente sus funciones y porque le daban accesos de pánico cuando subía al púlpito. Cuando inició su vida vagabunda, llevó consigo sus recuerdos de su frustrada carrera y los convirtió en su sueño de una vida feliz. Pues, como alguna vez escribió, aunque no fuera un buen párroco, no dejaba de ser "una especie de monje". Sólo muchos años después de su expulsión convirtió los versos, que en Cleversulzbach había dirigido en son de broma a la veleta que había bajado de la iglesia, en el nostálgico idilio parroquial. Cuanto más se alejaba de Cleversulzbach, con más amor lo elaboraba. El gallo de la veleta se volvió el símbolo de su propio desarraigo en la parroquia, el símbolo de su propia expulsión.

En una carta dirigida a Theodor Storm, apunta estas palabras: "En esta broma, el hecho es que cuando fui párroco de Cleversulzbach me apropié la vieja veleta cuando la iglesia tuvo que ser reparada, y aún poseo esa pieza de inventario. Pero hice más venerable al párroco, trasladándolo a una época pasada, y además le di mujer e hijos. Toda la obra nació bajo la nostalgia que sentía por la vida de párroco de aldea."

Sacerdotes sin Iglesia

Johann Peter Hebel y Mörike se adelantaron, con su renuncia serena, por el camino que estaba señalado a todos los poetas modernos de tendencia sacerdotal. Desde que había muerto el pietismo artístico del romanticismo, desde que la pretensión sacerdotal de Schiller había caído entre los pequeños burgueses, parecía que la unidad de arte e Iglesia había terminado definitivamente. Sólo existía en la imaginación de aquellos que sabían lo que con ella se había perdido, y que no podían vivir sin ella. Ya sólo podía aparecer como visión poética, y esta visión revelaba un dolor irremediable por la profanación del mundo.

Adalbert Stifter no era teólogo. Sin embargo, cuando era discípulo en la fundación benedictina de Kremsmünster, pudo conocer la serena espiritualidad de esta orden y allí escuchó la doctrina que dice que toda belleza sublime es moral en su esencia. Nunca pudo olvidarla; cuando hubo salido de su embriaguez romántica se acordó de ella nuevamente y por ella se sometió para toda su vida al mandato de una consagración superior. Sus narraciones sólo rozan en pocas ocasiones el ámbito eclesiástico, y tampoco lo necesitan, pues ya se mueven de por sí en el aire de santidad. Cuando trata un tema de iglesia, como en el viaje que hacen los habitantes de la "casa de rosas" al olvidado altar gótico, esta consagración artística flota en el ambiente de la iglesia. El pobre y cándido párroco de aldea del Kar, a quien pinta en *Kalkstein* ("Piedra caliza") como un santo moderno, es un pastor protestante en la primera versión de la novela; en la segunda versión, algunas indicaciones nos revelan que es un cura católico. En su humildad franciscana, en su amor por los niños y pobres produce el efecto de un símbolo herético. Es un bienaventurado porque pertenece en espíritu a los pobres, y en el fondo se encuentra fuera de las confesiones.

El *Nachsommer* ("Fin de verano") se ha desligado totalmente de ellas. Está escrito contra un mundo sin consagración y enseña la religión de la belleza creada por Winckelmann, Goethe y Schiller en una forma solemnemente elevada. La "casa de las rosas" es un templo, sus estancias límpidas con sus muebles escogidos son capillas con altares, a las que hay que entrar con veneración. El Barón de Risach la ha llenado de obras de arte de todo el mundo como si la dotase de santuarios; también su biblioteca es un santuario, pues en ella se encuentran todas las grandes obras del espíritu humano, aun aquellas que no puede leer. La devoción ante estos libreros, ante las florecientes rosas y los cactos, ante los cuadros y los árboles es un servicio divino, y las grandes conversaciones educativas acentúan definitivamente el carácter sacro de este libro. Aquí se enseña que "el arte es una rama de la religión, y por eso sus días más felices los vivió, en todos los pueblos, al servicio de la religión". La "casa de las rosas" no se edificó como

una nueva Iglesia, sino como un lugar para conmemorar la perdida unidad de arte y religión. Stifter no piensa en poner lo bello en el lugar de lo divino. Ve en él, con genuino espíritu sacerdotal, el camino hacia lo divino, y sólo el rechazo apasionado del arte falso —la única pasión perceptible en el *Nachsommer*— le hace hablar con tanto fervor de la verdadera belleza. Considera al arte como algo más alto de lo que sus contemporáneos imaginan, pero no lo considera la cosa más alta.

"Por eso también el arte es tan grande, pues aún existen incontables formas de elevación hacia lo divino que no hallan la expresión artística: la devoción, el cumplimiento del deber, la plegaria, la pureza de la vida, cosas que nos alegran, y que hasta pueden llevarnos al colmo de la alegría sin tener que convertirse en sentimiento artístico. Puede ser algo más grande, convertirse en lo más grande ante el infinito, en adoración, y por eso es algo más serio y severo que el sentimiento artístico, pero carece de la gracia del encanto de éste."

Así habla continuamente el dueño de la casa, ante los estantes de su biblioteca, acerca de los poetas: sus palabras no son perfectas en sí mismas, pero son sagradas como trasmisión de los pensamientos eternos.

"Coleccioné estos libros, dice, no porque los comprendiese todos, pues el lenguaje de algunos me es completamente desconocido. Pero en el transcurso de mi vida he aprendido que los poetas, si lo son en el sentido verdadero, deben contarse entre los más grandes benefactores de la humanidad. Son los sacerdotes de la belleza y como tales trasmiten lo eterno y lo beatífico que hay en nosotros, a través del cambio continuo en las opiniones sobre el mundo, sobre el destino humano y hasta sobre las cosas divinas. Nos lo dan envuelto en un atractivo que no envejece, que se presenta con sencillez y que no quiere juzgar o condenar. Y aunque todas estas artes traigan lo divino en una forma bella, no dejan de estar ligadas a una materia que tiene que trasmitir esta forma: la música al sonido y al timbre, la pintura a las líneas y el color, la escultura a la piedra, el metal y otras cosas, la arquitectura a las grandes masas de elementos terrestres; tienen que luchar poco o mucho con esta materia; sólo la poesía es casi inmaterial, su materia es el pensamiento en su acepción más amplia; la palabra no es la materia, sólo es el portador del pensamiento, así como el aire propaga el sonido hasta nuestro oído. Por eso la poesía es la más pura y la más alta de las artes."

El tono solemne de esta prosa corresponde a esta fe solemne. Sin embargo, no es el tono de seguridad férrea que posee aún Schiller. Percibimos en él la lucha que invade la vida de Stifter por obtener esta fe y esta serenidad. Sabía que esta fe se levantaba y caía con su propia dignidad, y como no era hombre de la Iglesia y mucho menos un santo, la duda de su misión sagrada lo atormentó a veces en una forma terrible. El templo que guardaba era un lugar de refugio y no una fortaleza de la conquista espiritual. En las estancias venerables de la "casa de las rosas", sobre cuyos pisos valiosos sólo se puede caminar con pantuflas de fieltro, flota un hálito in-

visible de miedo, y sólo quien también lo perciba comprenderá totalmente este libro. Esta casa no es el templo que un ser feliz ha levantado a su divinidad risueña, sino el sueño de un ser solitario, que teme desangrarse por la herida que le ha abierto la vida común y corriente.

En el siglo XIX, el sacerdocio al servicio de la belleza se convirtió en el último baluarte de la consagración poética. Pocos se entregaron a él con un corazón tan puro como Stifter, y el peligro de lo imitativo, que ya se cierne sobre el *Fin de verano*, muy raras veces se contrarrestó como en esta obra. El fondo de miedo y desesperación se hizo más visible cuanto más pomposa era la erección de un santuario contra la fealdad del presente, y más de una vez se desplomó o mostró ya peligrosas cuarteaduras, cuando su constructor aún vivía. Platen levantó su templo primero en estilo oriental y luego en estilo griego, sin llegar a poder terminarlo. La Inglaterra victoriana admiró a Tennyson como un poeta sacerdotal, pues sus himnos resplandecían con una sabiduría que surtió a la época de todos sus lugares comunes. Su untuosa música verbal y su moralidad cristiana le permitieron aparecerse como un rey del santo Grial, como lo hizo Geibel en Alemania, y ahora nos parecen tan sorprendentes como el disparpajo con el cual llevaba esta máscara. La poesía francesa amaba desde Chateaubriand el juego con los motivos sacros, de los cuales Lamartine extrajo en sus *Méditations* y sus *Harmonies* una gran riqueza de modos elegíacos. También Victor Hugo se dedicó con fruición a este juego, y los parnasianos se sentían unidos, ante todo, por su fe en la segregación sacerdotal del artista. Hasta el poeta de *Madame Bovary* se sintió fascinado por lo sagrado. Sintió en sí la prodigiosa herencia de los antiguos sacerdocios y se sumergió en sus enigmas, en la *Tentation de Saint-Antoine*, en *Saint-Julien l'Hospitalier*, en *Herodías*. A Louise Colet escribió que *"le vrai poète pour moi est un prêtre. Dès qu'il passe la soutane il doit quitter sa famille"*. Pero esta semejanza no lleva a la santificación del poeta moderno, sino a la penetración en el abismo del alma de los antiguos santos, como se hace en *La tentación de San Antonio*. Para Flaubert, la grandeza de los elegidos no consiste en su beatitud, sino en su lucha interminable con los demonios. Lo mismo pensó Conrad Ferdinand Meyer en *Der Heilige* ("El santo"), que presenta la aureola eclesiástica de Thomas Becket como una forma sublime de un odio y una sed de poder criminales. También esta novela es el autorretrato de un ser que se encuentra en peligro mortal, un ser que no podía apartarse de la contemplación de la majestad sacerdotal porque en ella se enfrentaba a su propio enigma. Meyer nunca se cansó de pintar a los papas cesárcos del Renacimiento, pues representaban la única forma de lo santo, accesible para él. Sólo en ciertas tonalidades nostálgicas y líricas podía aceptarlo como creyente. La reminiscencia de los *Artistas* de Schiller cuajó en él en los versos sobre la insomne y casta vestal, quien se convirtió en el símbolo conmovedor y revelador de su poesía:

Eine Flamme zittert mir im Busen,
Lodert warm zu jeder Zeit und Frist,
Die, entzündet durch den Hauch der Musen,
Ihnen ein beständig Opfer ist.

Und ich hüte sie mit heilger Scheue,
Dass sie brenne rein und ungekränkt,
Denn ich weiss, es wird der ungetreue
Wächter lebend in die Gruft versenkt.

["Una llama tiembla en mi pecho, / que arde vivaz en todo momento, / y que, encendida por el soplo de las Musas, / es para ellas una ofrenda continua.
Y yo la guardo con fervor sagrado, / para que arda pura y sin estorbos; / pues sé que al guardián desleal / se le entierra vivo en la tumba."]

El ciclo de poemas de Annette von Droste-Hülshoff llamado *Das geistliche Jahr* ("El año eclesiástico") muestra un alma católica quebrantada en forma similar. Este rezago de la antigua poesía inspirada en el año eclesiástico tampoco es un monumento a la seguridad espiritual que da la Iglesia. La vieja forma del ciclo anual sólo es un marco dentro del cual una mujer solitaria lucha desesperadamente por la gracia de la fe. Este manuscrito nació por pedazos, en las grandes crisis de la vida de Annette, y ella lo guardó como un secreto y dispuso que sólo se publicase después de su muerte. Los últimos 47 poemas se encontraron en tres páginas de su obra póstuma, escritos en una letra pequeñísima, apresurada y difícil de descifrar, y esta última parte, compuesta en la proximidad de la muerte, es la que más revela el drama interior. En ella, la poetisa católica y aristócrata de Westfalia hace su última confesión y rasga el velo de su reserva. Variando a veces estrofas de una canción religiosa, rompiendo a veces con todas las convenciones, se entrega a un monólogo que a menudo la conduce hasta el umbral de la beatitud, pero siempre vuelve a recaer en la acusación de Dios, en la conciencia de su condenación, y acaba hundiéndose en el espanto de sí misma y del creador de este mundo. En ella encontramos la misma oscilación entre cielo e infierno que en las visiones de monjas medievales, pero aquí ya no está resguardada por los muros del convento.

Aún más lejos del centro en que alguna vez había latido el corazón de la poesía cristiana, encontramos al *Gran Inquisidor* de Dostoyevski. Es todo lo contrario de una glorificación romántica de la Iglesia católica: es su desenmascaramiento como la Iglesia de Baal, que sólo podía osar un espíritu profético. Esta parábola visionaria consolida las impresiones que Dostoyevski recibió en Roma. Su cardenal es un aumento herético de aquel Gran Inquisidor que aparece al final del *Don Carlos* de Schiller, el símbolo trágico de la victoria del sacerdote sobre el redentor. Pero aquí se tocan los extremos. Dostoyevski no escribió la novela como un enemigo volteriano de los curas, y

menos aún consideró a los sacerdotes y la Iglesia como meros temas literarios "jugosos". Los convirtió en símbolos de su fe profética en el cristianismo ruso y de su triunfo venidero sobre la civilización occidental que había traicionado a Cristo.

También en el Occidente se dieron casos en que en medio del derrumbe general de la vida eclesiástica se levantaran poetas inflamados de la voluntad sacerdotal para combatir la impiedad, y que fueron atacados como un anacronismo. Uno de ellos fue Jeremias Gotthelf. Nunca le pareció una discrepancia llevar la ropa talar del eclesiástico protestante. Por el contrario, ese hábito le ofrecía el apoyo necesario para enfrentarse al impío espíritu secular, y lo dotó de la fuerza suficiente para no dejarse amargar por la enemistad que provocaba. Pero todo eso sólo fue posible porque no veía a la Iglesia desde arriba, sino desde abajo, porque nunca fue el representante de su esplendor, sino que siempre se había dedicado con todo su ser al cuidado de las almas. Ya ni siquiera es adecuado llamarlo sacerdote, pues sólo fue un pastor protestante de aldea que odiaba encarnizadamente toda pretensión exterior. Se equivoca uno si lo ve como un ingenuo representante de la vida campesina que como poeta transfigura. No era un campesino, sino un reólogo. Sus campesinos le tenían más miedo que amor, y en la aldea de Lützelflüh siempre fue en su interior un forastero. Su cargo en este pueblo se debió a que, por ser el molesto vicario más antiguo del cantón de Berna, se le mandó a esta parroquia difícil después de muchos conflictos con sus superiores. Nunca olvidó que no había podido establecerse en la capital, y estos golpes en su carrera profesional fueron los que finalmente lo movieron a tomar la pluma. Como párroco, como político, como escritor estaba en una oposición que le valió increíbles vejaciones e injurias. También la mediocridad eclesiástica que lo rodeaba sentía enojo por su temperamento impetuoso, y le aconsejó más mesura; pero él siguió riñendo vez tras vez con sus superiores eclesiásticos y seculares, haciéndose odiar hasta después de su muerte. En sus horas más negras creyó estar en un puesto perdido, y los clérigos de sus novelas hablan más de su dolor que de la felicidad de su profesión. No lo excitaba el poder, sino la impotencia de la Iglesia. Fue una excepción y murió como uno de los hombres más odiados de su país; algunos indicios revelan que tampoco hubiera podido seguir de pastor en Lützelflüh si hubiese vivido más tiempo.

Todo esto fue necesario para que pudiese nacer su solitaria obra poética, que surgió de la preocupación por la salvación espiritual de su pueblo, de la cual nadie más que él era responsable ante Dios. El narrador Gotthelf quiere proclamar la verdad divina, su descripción de gentes y almas sólo es el medio para este fin. Como poeta se siente emparentado con el campesino que ara su tierra y echa la semilla. Emplea esta imagen una vez tras otra, sobre todo en los primeros libros, en los cuales señala como discípulo

de Pestalozzi injusticias sociales que claman al cielo. Pero en él también había un cantor homérico, que veía la belleza eterna de la vida campesina y que creó una imagen épica ideal de ella. En estos libros de su época media presenta al hombre perfecto en el campesino piadoso, rico y bienaventurado, que aún vive en armonía entre los dos mundos y que con cada día terrenal se acerca más al reino de los cielos. El Gotthelf de estos idilios conoce todos los trabajos y las alegrías de la existencia campesina, todos los abismos del alma humana. Conoce su relación con las supersticiones paganas y la representa en forma incomparable en *La araña negra*, en *Anne Bäbi Jowäger*. Pero también le inventa al campesino una nostalgia de la luz, una lucha heroica por salir de la miseria terrenal y elevarse a la espiritualización cristiana, como lo describe en *Geld und Geist* ("Dinero y espíritu"). Este libro acerca de la santificación de la vida por medio de la palabra de Dios, por medio de la plegaria y el amor desinteresado, sin duda la más grande obra poética religiosa de la literatura alemana moderna, es el centro de su creación y explica la temprana declinación del esplendor homérico en su arte. No podía detenerse en esta idealización; tuvo nuevamente que hacer lugar en su obra a los poderes enemigos de Dios, pues veía cómo tomaban excesivo incremento en la realidad. En él, el responsable de las almas se levantó contra el cantor y destruyó el acorde de Dios y mundo. Quien lamente esta destrucción no ha comprendido bien las premisas del arte de Gotthelf. Este arte tuvo que acabar en estas tinieblas, y este viraje fue más admirable que si hubiese cantado hasta el final la alabanza del campesino. Gotthelf regresó a la crítica apasionada de la realidad de su tiempo, y en sus novelas políticas emprendió una lucha profética contra su siglo en la que también se revela totalmente, por primera vez, el verdadero carácter de su religiosidad. Lo que dice finalmente como profeta y juez apocalíptico traspone los límites de la literatura alemana de su tiempo, al igual que los idilios del narrador saturado de existencia terrenal. En estas obras tardías, el rasgo sacro resalta sobre todo lo demás, pero ya en las obras de juventud era el responsable de su grandeza y de sus defectos. Los libros de Gotthelf iluminan y dan calor a sus lectores, los vuelven mejores. De esto ya nadie hablaba en el siglo XIX cuando se discutía la poesía. Pero algunos grandes poetas recordaron a este siglo que el arte puede ser entendido también en esta forma.

Henrik Ibsen irrumpió en Alemania desde el Norte, era también un moralista henchido de ira profética, pero a diferencia de Gotthelf, rompió con su patria y esperó encontrar su púlpito en el exilio voluntario. Después de perder sus primeras batallas contra la burguesía de las pequeñas ciudades noruegas, odiaba a su tierra con un furor sanguinario, y se sintió liberado cuando consiguió huir al extranjero. Este radicalismo correspondía a su temperamento dramático, pero en él también se dibujaba un fanatismo que ponía límites a su intento de salvar el mundo corrompido. Después de pasar

algunos años en Italia, llegó a sentirse en Alemania como en su segunda patria, y desde ella emitió su juicio sobre toda su época. La forma tajante con que renunció a su "pueblo de mercachifles" noruego y admiró a Alemania, lo que dio a sus dramas fama europea, también arroja luz sobre su doctrina monomaniaca, que tuvo la culpa de que esa fama no fuese permanente. Todavía en 1888 afirma lo siguiente:

Para un hombre de suficiente desarrollo intelectual ya no basta actualmente el antiguo concepto de patria. La asociación nacional en que estamos incluidos no puede ser la única cosa decisiva para nosotros. Creo que la conciencia nacional está en vísperas de extinguirse, y que será reemplazada por la conciencia de raza. Comencé sintiéndome noruego, luego evolucioné y fui escandinavo; actualmente he ido a parar a lo germánico.

La resolución de Tolstoi tuvo consecuencias más graves. Este conde ruso comenzó su carrera como mundano desenfrenado y oficial ambicioso y audaz; luego fue un escritor famoso que amaba la gran vida de la aristocracia, los placeres sensuales y el aplauso de la gente culta. Pero en lo profundo de su alma le consumía la nostalgia eslava de la salvación. Ya las grandes novelas, que lo hicieron famoso como un genio de la épica realista moderna, muestran siempre los gusanos en la carne sonrosada de este mundo: *La guerra y la paz,* la gloria y la vanidad del poder, *Ana Karenina,* el gozo y la perdición del amor. Cuando tenía cincuenta años, se derrumbó repentinamente su fe en este arte mundano, y reconoció que con toda su fama "rodaba por la montaña de la muerte". En su *Confesión* de 1879 declaró ante el mundo la bancarrota de los ideales que había tenido hasta ese momento. En este escrito resuena con una elocuencia violenta el *memento mori* sacerdotal: "Hoy, mañana se cierne la enfermedad, la muerte sobre las personas que amo, sobre mí, y nada quedará de ellas más que pestilencia y gusanos. Mis obras, sean cuales fueren, se olvidarán tarde o temprano, y también yo desapareceré. ¿Para qué tanto esfuerzo? Lo sorprendente es que el hombre pueda vivir sin ver esto." Se apoderó de Tolstoi el tedio por este mundo que finalmente reserva el mismo olvido a sabios y necios, y ante él se alzó gigantesca la pregunta: "¿Tiene mi vida un sentido que no sería aniquilado por la muerte inevitable que me espera?" La respuesta que encontró después de una búsqueda torturada es en su esencia la misma que señalan Gotthelf y Kierkegaard, Stifter y Schiller y todos los espíritus sacerdotales.

Donde hay vida, allí la fe da la posibilidad de vivir, desde los comienzos de la humanidad, y los rasgos esenciales de la fe son siempre y en todas partes los mismos. Sea cual fuere la respuesta que dé la fe, la persona que la reciba o la fe que la pronuncie: cada respuesta de la fe otorga a la existencia finita del hombre el sentido del infinito —un sentido que no desaparece por las enfermedades, las privaciones o

la muerte. Esto quiere decir: sólo en la fe puede encontrarse el sentido y la posibilidad de la vida.

A la *Confesión* siguieron los escritos polémicos del convertido en los que pronuncia la sentencia de muerte sobre la cultura de la época moderna. Reveló su fraudulencia: la corrupción moral de la sociedad y de su actividad artística, que gira en torno del orgullo, la voluptuosidad y el asco, el contraste agudo entre la moral que se predica oficialmente y la desvergonzada depravación real de la humanidad moderna. Pasando por dolorosos conflictos, Tolstoi llegó a efectuar actos más radicales. Regaló su fortuna y se prohibió a sí mismo todo manejo de dinero; se retiró a vivir como campesino en su posesión de Yasnaia Polyana, araba la tierra, cortaba el pasto, se fabricaba sus propias botas, construía braseros para mujeres ancianas y escribió nuevos tratados revolucionarios que fueron prohibidos por la policía. Entonces declaró que todo trabajo político, que todo arte "sensualista" era pecado; pero no se detuvo en esta negación, sino que después de un largo silencio comenzó a publicar una literatura de apostolado que tiene cierto parentesco con las últimas obras de Gotthelf. En dramas y narraciones desprovistas de todo brillo mundano se dedicó a salvar las almas perdidas. Creyó que por este camino llegaría a ser el primer cristiano verdadero, y ésta fue la fuente de su nueva fama. Su casa se convirtió en un lugar de peregrinación para innumerables personas que lo veneraban como santo y que en calidad de discípulos abrazaron el evangelio de la "reforma". Todos ellos discutían la cuestión que había surgido desde tiempos de Hamann y Pestalozzi: ¿Aún era permisible ser en este mundo un poeta?

Sin embargo, también la imitación tolstoiana de Cristo estaba llena de discrepancias fatales. En su sala de recepción se encontraba uno con criados vestidos de frac; no había regalado su fortuna a los pobres, tan sólo había puesto su administración en manos de su familia porque ésta lo había amenazado con ponerlo bajo tutela o mandarlo al manicomio. Su cristianismo primitivo era sólo una nueva forma de exaltarse a sí mismo para impresionar a los impíos, su vida campesina no era en el fondo otra cosa que una forma refinada de satisfacer su sed de belleza y placer, un fantástico autoengaño. También llegó a darse cuenta de todo esto, y reconocer que su pretendida santidad era su mayor culpa. Con su ejemplo había seducido y desorientado a millares, como un fariseo había sembrado en su propia casa la desconfianza y la hipocresía y había hundido a su mujer en la desesperación. No se había producido el acto redentor, el sacrificio puro con que había soñado toda su vida. Tres veces pensó seriamente en la huida, y cuando tenía ya ochenta y dos años se escapó en una noche de invierno. La fiebre lo obligó a bajarse del tren en que viajaba y murió en una pequeña estación, en la soledad del santo verdadero, que sólo llegó a conocer en su agonía.

En Alemania no hubo semejantes almas fanáticas. Aquí, la última palabra no la tuvo la herencia cristiana, sino el sacerdocio estético del romanticismo, que a la sombra de la fundación bismarckiana del Reich floreció como nunca. Soñadores ambiciosos se aprestaron a completar lo que Novalis y Werner habían iniciado, y trataron de ganar a todo el mundo para sus planes. Los románticos aún habían suspirado por ermitas y ruinas de conventos, ahora ya se erigían castillos del Santo Grial. El "Walhalla" bávaro de Luis I se vio superado por el templo wagneriano de Bayreuth y el teatro sacro de su *Parsifal*, con el que el "maestro" creyó poder curar las llagas del segundo Reich. A la vista de este templo, Nietzsche se sintió llamado a presentarse como fundador de *su* nueva religión. Nietzsche despertó a Stefan George, quien fundó a su vez la orden de los sacerdotes-literatos. Desde la década de 1870 a 1880 se propagó también enormemente la fiebre de fundaciones jerárquicas. Se levantaron por doquier los nuevos ídolos; cuanto más se desmoronaba interiormente Alemania, más orgullosamente se erguían estos sucedáneos de la nostalgia de Dios. ¡Quién contó los falsos templos y las insolentes nuevas religiones que se construyeron y fundaron en la época de Guillermo I y Guillermo II! ¡Quién puede nombrar a todos los hijos de Zarathustra que se entronizaban como papas ocultos! Nunca pensaron en servir a su pueblo, lo que querían era dominar, y cada uno de ellos vivía separado de los demás en una cumbre inaccesible. Al final de todo este sacerdocio no aguardaba el Estado estético de Schiller, sino la consigna sanguinaria del tercer Reich.

En el torbellino de esta época vivió escondido Franz Kafka, el único poeta realmente sacro de esos años de derrumbe. Su majestad interior era el fruto de su estado mórbido producido por su sentimiento de impureza. En su calidad de judío alemán de Praga, ajeno tanto a la cultura judía como a la checa, se sintió como un paria. Esta experiencia vino a completarse con el estudio de Pascal y Kierkegaard que le abrió los ojos a la situación espiritual del hombre moderno. Kafka era un hombre profundamente creyente que registraba con máxima sensibilidad la descomposición de los órdenes. Así, como poeta sólo pudo configurar nítida y rigurosamente la infinita discrepancia entre hombre y Dios. Sus narraciones tratan siempre de la incertidumbre de la existencia humana. Es un poeta educador y moral impulsado por una sed incontenible de verdad. Su fe en una ley de vigencia absoluta, su temor ante el juicio son herencia judía, sus comentarios incansables y hasta pedantes recuerdan el Talmud. Ya gracias a esta forma dialéctica sus escritos son en realidad parábolas, que por sus temas se convierten en símiles ascéticos de la soledad espiritual. El pensamiento religioso de Kafka comienza ahí donde acabó el de Hölderlin: en la catástrofe del espíritu. No oye cantar a los ángeles como Rilke ni asume la actitud de guía como George. Presiente la verdad: ve demonios, vislumbra

la culpa infinita del hombre y tiembla ante la sentencia. Sobre su mundo se extiende un dolor indescriptible por lo fútil y lo sin sentido, la luz cenicienta del terror. Para él está cerrado el camino hacia el Más Allá, hacia la certidumbre de la redención. Dios está lejos e inalcanzable, sus designios son inciertos e incomprensibles (*Un mensaje imperial*). Poder obedecer su mandato, aunque sólo fuese en el cargo más ínfimo, poder contribuir a la grandeza y duración de su reino, sería la felicidad suprema (*"La construcción de la muralla china"*). Pero la ambigüedad apocalíptica de todas las cosas, como consecuencia del pecado original, no permite esta felicidad. La fe ya sólo puede sentirse en forma de desesperación.

Si Kafka hubiese presentido con su obra sólo la desgracia que se cernía sobre el judaísmo, ello bastaría para legitimarlo como un poeta extraordinario. Pero su visión tiene un valor mucho más universal. La máquina de tortura de su *Strafkolonie* ("En el campamento penal"), el rebajamiento del hombre a mero insecto en *La metamorfosis* representan el destino de toda la humanidad moderna. En *El Proceso* simboliza su culpa en un procedimiento judicial, que recuerda a *Miguel Kohlhaas*, a la polémica del Labrador de Bohemia y al Libro de Job. Lo que a los primeros lectores de Kafka aún les parecía una pesadilla de enfermo, actualmente se ha vuelto realidad. Los hombres, las casas, los gobiernos de la Europa devastada tienen el aspecto que imaginó este visionario atormentado.

LOS POETAS CISNES

Poesía laureada

Cuando se desintegró la jerarquía medieval, los humanistas de Italia encontraron en la Antigüedad clásica un consuelo y un nuevo ideal. Era el ideal del artista literario profano, que comprendieron a través del estudio de los autores romanos. Cuando decían Antigüedad, se referían a la Roma imperial. En la confusión política de su época se aferraron a la grandeza imperial de la poesía latina. Cicerón, Virgilio, Horacio, Séneca fueron sus baluartes en la doble guerra contra la escolástica de las universidades y la rusticidad de las diversiones populares.

Para ellos, el poeta más grande era Virgilio, el laureado de fama imperial. La *Eneida*, la más brillante obra de literatura epígona, les sirvió como modelo para su propia poesía cortesana; en los poemas bucólicos de Virgilio hallaron la expresión clásica de su propio aislamiento. Sus Églogas y su poema sobre la agricultura transfiguran la existencia campesina, con esa nostalgia que siente el ciudadano por la paz de la vida sencilla. Los campesinos son para él los últimos testigos de la edad dorada que presenció el nacimiento de Roma. Virgilio describe los trabajos y las alegrías del campesino contrastándolas con la corrompida cultura de la ciudad; esta contraposición lo guía a través de la amorosa descripción de la agricultura, la forestación, la cría de ganado y de abejas y los inocentes juegos campestres. Lo guía también en el constante pulimento de estos idilios hasta dejarlos convertidos en luminosas filigranas, a las cuales les falta, en comparación con su predecesor Teócrito, todo asomo de pasión sensual. Virgilio no sabe nada de las fatigas y la suciedad del trabajo campestre; no las vio o las silenció intencionalmente para poder pintar sus escenas ideales sin mancha alguna. La belleza de estas obras reside en su dulzura y su calma, parecen aromáticos panales y, como éstos, son efectivamente el resultado de una diligencia infatigable. Virgilio, a pesar de la *Eneida*, no es un espíritu heroico, sino pacífico. En la vida campestre, más aún que el contraste con la ciudad le emociona el contraste con los desastres de la guerra, que aborrece como el más grande mal sobre la tierra. El trabajo del campesino es la actitud pacífica por excelencia, y la guerra viene a terminar con toda esta paz.

> Deshonra parece manejar el arado; los campos están yermos, privados de sus labradores, y las corvas hoces se forjan para servir de terribles espadas. Aquí el Éufrates, allí la Germania, nos mueven guerra; las ciudades comarcanas, rotos los pactos, hacen armas unas contra otras.

El odio contra la guerra deja traslucir también la veneración de Virgilio por el emperador Augusto. El poeta presenció las terribles luchas por el

trono y sabía del peligro del Imperio, conoce la vanidad de todas las cosas y en el campesino ama al verdadero fundador y conservador del orden terrenal, pues éste tiene que arrostrar cada año la lucha contra los elementos destructores:

Advertí que degeneraban las [semillas] más prolijamente escogidas y miradas con mayor afán, a no ser que cada año se pusiese empeño en elegir una a una las mayores; así todas las cosas van empeorando por disposición de los Hados; así va retrocediendo todo: no de otra suerte que al que a duras penas impele con el remo su lancha contra la corriente, si por acaso da un momento de tregua a los brazos, al punto le arrebatan río abajo las aguas.

Lo que el campesino realiza en pequeño, el emperador lo efectúa en grande. Somete a los enemigos que amenazan constantemente con destruir la paz, asegura las fronteras contra el caos y defiende como una divinidad omnipresente los frutos de su victoria. Por eso Virgilio lo glorifica con tanto entusiasmo como al guardián de la *pax romana* y le tinde honores divinos. Lo alaba como al héroe de la paz y se adjudica a sí mismo el cargo de primer poeta de la paz:

¡A ti que, vencedor ya ahora en los últimos términos del Asia, apartas de los romanos campamentos al Indio inbele!... ¡Salve, tierra de Saturno, gran madre de ricas mieses, gran madre de héroes!, por ti acometo renovar el antiguo loor de la agricultura, por ti oso abrir las sagradas fuentes, y cantar a las ciudades romanas los versos del poeta Ascreo.

Éste ya no es el tono fatídico de la antigua épica heroica, tan ajeno a Virgilio como al profetismo verdadero, con cuyo báculo gusta tanto de jugar. La gran profecía que la sibila de Cumas pronuncia ante Eneas sobre la futura grandeza del imperio romano no es más que una ficción panegírica *a posteriori*, igual que la profecía de la futura edad de oro en la cuarta Égloga. En Virgilio no vivía ni la fuerza heroica ni la mágica, le embargaba el temor a los trastornos, la preocupación por la conservación de la cultura. En las *Geórgicas* contempla desde su dicha pastoral el ajetreo necio y peligroso del mundo y todos los insensatos que se hallan presos en él:

¡Feliz aquel a quien fue dado conocer las causas de las cosas, y hollar bajo su planta los vanos temores y el inexorable hado y el estrépito del avaro Aqueronte! ¡Feliz también aquel que conoce a los dioses agrestes, a Pan y al viejo Silvano, y a las ninfas hermanas! Nada doblega su ánimo, ni las haces populares, ni la púrpura de los reyes, ni la discordia que agita a los infieles hermanos, ni el Dacio que baja del conjurado Istro, ni las cosas romanas, ni los imperios perecederos, ni tiene que compadecerse del necesitado ni que envidiar al rico.

También esta huida de la realidad al arte es una actitud típica. Siempre vuelve a repetirse la situación en que se hace inevitable. Cuando las proezas

históricas son cosa del pasado, el espíritu se recoge en la contemplación y con los recuerdos sublimes deforma a las hermosas construcciones que le sustituyen la vida. También aquí reina la armonía de Apolo, también aquí se ama la belleza y se sirve a los dioses. Pero todo se hace con ademán de adiós, en la luz crepuscular del fin inminente, con la certidumbre de que las horas de esta felicidad están contadas. La poesía camina entre "las sombras silenciosas de la belleza" y adorna la existencia sin cambiar el mundo. Ya no es revelación, sino una tradición consoladora. Lo bello de estas épocas finales es al heroico mundo esplendoroso del cantor lo que la palabra del sacerdote es a la del profeta. Se ha perdido en él el estremecimiento trágico, puede enseñarse y aprenderse. Sus guardianes son los descendientes de los grandes cantores: los homérida, escaldos y maestros cantores que en épocas de declinación permanecen fieles al ideal aristócrata sin poder restituirle su antigua grandeza. Como poetas de la belleza desempeñan en la historia de la literatura un papel parecido al de los sacerdotes. También ellos cuidan la tradición que, tanto en suelo sacro como profano, es el producto de las huestes de epígonos.

La mayor parte de los espíritus estéticos no saben ya nada acerca del sentido original de la belleza o se sonríen de él. Con la revelación de las Musas labran el culto, redactan y explican sus reglas y ritos, y con ello crean otra clase de fanatismo: la intolerancia maligna de aquellos que en el gran mundo del espíritu defienden su timorato paraíso libresco contra el "huracán de la acción". Los literatos tejen el manto de la literatura profana, que ya existe en la Antigüedad y que se extiende interminable a través de los siglos. Su refinado virtuosismo es el último florecimiento literario de las culturas elevadas. Como sucede con la literatura sacerdotal, la poesía entre estas manos se convierte en artificio, que ya no crea nada grande, pero en ciertos casos perfecciona lo bello porque enriquece las formas y motivos tradicionales con repeticiones y variantes. Todo está aún a la mano, pero sólo como objeto del juego estético, en libros que se adornan con más profusión cuanto más ligera es su intención.

También en la poesía de los entusiastas de la belleza se esconden todos los grandes recuerdos. Su registro va desde el heroísmo de la *Eneida* hasta los galanteos del Rococó, desde la gravedad profética de Lucrecio hasta la sátira de Voltaire. Los poetas se comportan como magos omnipotentes, como cantores heroicos, como videntes elegidos; se presentan como sumos sacerdotes o pordioseros y pueden ser admirados como genios que hacen época o despreciados como canallas. Su sello constante es el artificio consciente. Elaboran el mito de segunda mano y se sienten orgullosos o resignados como los últimos guardianes de lo bello. Las "bellas letras" creadas por ellos son, como las letras sacras, un arca que da acogida a lo noble y a lo común y corriente Lo noble son los idilios de los pequeños maestros, creados en la contempla-

ción admirativa del gran pasado, como los poemas bucólicos de Virgilio. Esparcen en el anochecer de las épocas alegría y donaire, una última dicha espiritual. Anacreonte y Teócrito, Horacio y Policiano, Lafontaine y Salomon Gessner, Cowper y Wieland, el Goethe que volvió de Roma y el Mörike tardío figuran entre sus representantes clásicos. Lo común son los productos de los virtuosos galantes que divierten a una aristocracia condenada a desaparecer con charlatanerías lascivas o frívolo escepticismo, las chapucerías de maestros eruditos que confunden su colección de conocimientos con la fuerza imaginativa.

Aquí también afluye la poesía como una corriente ancha y somera a las lagunas de la profusión literaria y se llena de arena con el alejandrinismo. Los padres occidentales de este *l'art pour l'art* son los sofistas griegos. A fines de la Antigüedad desarrollaron un virtuosismo retórico que les permitió disolver toda la realidad en pura palabrería agradable. Gorgias enseñaba que lo único real eran las palabras bien puestas; que ellas daban al orador la facultad para convencer a sus oyentes de cualquier afirmación. Ya en él la seriedad de la poesía se trocó en nihilismo estético. Esos fueron los cimientos de la literatura europea; las escuelas retóricas helenistas y romanas y los círculos de sabios alejandrinos reforzaron los muros, y los clérigos cristianos siguieron construyendo sobre ellos en la medida en que les parecían adecuados.

Las grandes luchas de la historia literaria siempre se efectúan entre el genio y la casta de literatos que defiende un concepto tradicional de belleza. En la Roma imperial, el joven Persio se burlaba de los poetas de salón que con sus pálidos semblantes y sus manos ensortijadas leían en voz alta desde el estrado sus pretenciosos y forzados versos. Se refería al literatismo amanerado y ajeno a la vida que surgió bajo la égida de Nerón, el emperador que en sus reuniones se complacía en juegos de palabras y metáforas sólo comprensibles para los iniciados. En el preámbulo a sus seis Sátiras se jacta de no ser uno de esos siervos de las Musas, sino un medio campesino que entona su propia canción. Por cierto que se equivoca, pues también él está contaminado con la decadencia; el hecho de que su ingenio llevado hasta el absurdo le parezca ingenuidad da una idea del clima de invernadero en que brotaban las flores de la literatura romana en la época de los césares. Esta atmósfera se produjo nuevamente en el Renacimiento, cuando los círculos de los poetas clasicistas llevaban la batuta, y en el París del siglo XVII, cuando los *beaux esprits* entablaron la *"querelle des anciens et des modernes"*. Tampoco faltaron en esas ocasiones los espíritus sarcásticos. El italiano Alessandro Tassoni, quien se pronunció en contra de la idolización de Petrarca, inventó nuevamente la especie de la epopeya cómica que, como la *Batracomiomaquia* de la Antigüedad, ridiculiza el mundo de los héroes fanfarrones. En París, Scarron, el esposo legítimo de la Maintenon,

compuso imitaciones burlescas de Virgilio y una parodia de la novela heroica en su *"roman comique"*. Shakespeare pone en *Troilus and Cressida* algunos pasajes mordaces sobre el estilo preciosista de los poetas de salón. En esta obra saca a escena a Pandaro, de cuyos labios fluye la belleza como miel cuando hace sus reverencias ante Paris y Elena: "¡Todo lo hermoso para Vos, mi príncipe, y para vuestra hermosa compañía! ¡Que os acompañen hermosos deseos con hermosa mesura y en la forma más hermosa! ¡Sobre todo a Vos, hermosísima reina! ¡Que hermosos sueños os sirvan de hermosa almohada!" En el *Diván de Occidente y Oriente* nos encontramos con los siguientes versos:

Wisse, dass mir sehr missfällt,
Wenn so viele singen und reden!
Wer treibt die Dichtkunst aus der Welt?
Die Poeten!

["Debes saber que me disgusta mucho, / que canten y hablen tantos./ ¿Quién arroja a la poesía del mundo? / ¡Los poetas!"]

Los eruditos-poetas del humanismo, admiradores de Virgilio y Horacio, se llamaron a sí mismos *"poetae"*. Era su más alto título honorífico, que parecían rechazar con falsa modestia para escucharlo nuevamente. En casi todas las lenguas europeas, con excepción de la alemana, se convirtió en la denominación moderna para el creador de arte verbal. En alemán, la palabra *Poet* tiene desde los días de Klopstock y Herder un retintín irónico. Señala la irresponsabilidad del artífice verbal, de la que sonríe el sólido burgués, o, como en los versos de Goethe, lo derivativo de este concepto, en lo que respecta a su distancia del genio. Esto refleja la relación especial que el espíritu alemán tuvo con el clasicismo, su superación en el clasicismo alemán que se había nutrido con lo griego y con la Biblia. Sin embargo, antes de la aparición de Winckelmann, Hamann, Herder y Goethe, el título de *"Poet"* ya era en Alemania el orgullo de todos los poetas que profesaban el credo artístico del clasicismo. También los grandes se complacían en rodearse de la gloria poética romana que desde el Renacimiento indicaba el más alto rango espiritual. *"Poet"* eran todos los grandes poetas, desde Dante hasta Shakespeare, Calderón y Racine. También Goethe volvió a ponerse esta vestidura desde el momento en que se convirtió en Weimar en un cortesano.

El ideal clásico del *poeta vates* se formó en los países del Sur, donde el entusiasmo no es una teoría o un propósito consciente, sino inherente a la sangre ardiente, al temperamento vibrante, al paso ligero, a la alegría y sensualidad arrebatadoras. Sólo podemos darnos cuenta de lo que fue el Renacimiento de la poesía si entendemos el Mediterráneo y los genios italianos, españoles y franceses. También los hombres del Norte cayeron una vez tras

otra en esas costas bajo la fascinación de lo clásico. Los humanistas soñaban con una resurrección del esplendor imperial romano en la literatura, querían ser nuevamente perfectos cosmopolitas y perfectos poetas, y buscaron la amistad de los príncipes seculares, que de día en día cobraban más fuerza, para poder llevar bajo su protección una existencia de gran estilo. Los amantes del arte encumbrados —príncipes, papas, condotieros— simpatizaron muy pronto con la causa de los estudios clásicos. De esta manera, el humanismo, la obra de hombres de extracción burguesa, obtuvo su doble rostro burgués-feudal. Este rostro pasó al gran Renacimiento de las artes, que, por lo general, es una cultura por burgueses para uso de soberanos. El poeta neoclásico se esforzaba por obtener el favor de un potentado influyente para que éste lo empleara como su *dispensator gloriae* o su *poeta historiographus*. Estos títulos y estos honores eran el aliciente que lo llevaban a competir con Horacio y Virgilio en la glorificación de una casa de príncipes. Petrarca, Boccaccio, Policiano, Pulci, Bayardo, Ariosto, Tasso y muchos otros doblaron la cerviz al yugo de los cargos cortesanos, viajaron por toda Europa como enviados diplomáticos de sus soberanos y fueron recompensados con favores que confirmaron la brillante victoria del movimiento humanista. El centro de la latinidad restaurada fue la Florencia de los Médicis con su flamante Academia platónica, y en Lorenzo "il Magnifico" se encarnó nuevamente el ideal del poeta-soberano.

Pero esta resurrección de la Antigüedad, también en el Sur fue un sueño sublime que sólo fructificó en las cabezas geniales. Llevaba el lastre de dos grandes errores, que hicieron peligrar a la poesía clasicista. La poesía romana carecía de toda originalidad a pesar de su grandeza, y sus condiciones históricas ya no existían en la época renacentista. Esto no sólo se hizo visible cuando Dante renovó la profesión de vidente, sino que también se manifestó en el regreso al servicio cortesano, implícito antes que nada en el nombre de *poeta*. Este nuevo oficio de cantor ya no poseía el trasfondo del prodigioso y unificado poder real, sino que se ejercía en las cortes principescas de la desgarrada Italia. Su institución suprema era el coronamiento del poeta según el modelo romano, que confirmaba a los cuatro vientos la exaltación del escritor. La Universidad de Padua concedió por primera vez esta distinción, para festejar a Albertino Mussato por sus méritos patrióticos. Su coronamiento aún fue una fiesta popular espontánea; se decidió que a partir de ese día cada Día de Navidad se leería públicamente la tragedia *Eccerinus* de Mussato, y que acto seguido un cortejo de profesores y estudiantes le entregaría al poeta, en su casa, una piel de cabra, el símbolo de la tragedia. Pero esta ceremonia sólo se efectuó una vez, pues en 1314 este primer poeta laureado tuvo que abandonar su ciudad natal por motivos políticos, en 1328 fue desterrado de por vida y en 1329 murió en la miseria. Estos sucesos no fueron buenos presagios, y fue necesario el solemne

teatro en torno de la coronación de Petrarca para darle a esa institución un efecto más duradero. Se celebró el Día de Pascua de 1341 en el Capitolio de Roma, elegido por el mismo Petrarca después de tempestuosas reflexiones; en el fondo, debía en primer lugar este triunfo ansiosamente esperado a sus propios esfuerzos infatigables. Quería gozarlo en el mismo lugar en que todos los grandes poetas romanos habían sido declarados inmortales. En esta ocasión bebió profundamente de la copa de la fama, y para el acto llevó sobre sus hombros el manto de púrpura que le había regalado el rey de Nápoles. Su pomposo discurso en latín ante el pueblo reunido, en el cual explicaba con hinchadas alegorías el sentido de la corona de laurel, expresó en forma inequívoca el concepto que tenía de esa ocasión. Esperaba, como Dante, que se restaurase el imperialismo romano, pero estaba dispuesto, mientras tanto, a aceptar su propia entronización como un pago a cuenta. Según sus palabras, aquí en el centro del imperio de antaño, la fama mundial antigua del poeta se veía restaurada, si no superada, en su propia persona. Para ver la magnitud de su error basta observar que en esta ocasión se jactó exclusivamente de sus escritos en latín, en tanto que dejó en silencio por completo sus poemas en italiano, que son los que lo han hecho sobrevivir. Las obras en lenguaje vulgar, como las que había creado Dante, no le parecieron dignas de tan solemne evento, por el público al cual iban dirigidas.

Así, pues, no es de sorprenderse que la innovación decayera rápidamente a pesar de sus intenciones sublimes. A Dante no se le coronó —y esto ya es por sí solo la condenación de ese movimiento. La ambición de los humanistas se apoderó de él, lo convirtió en objeto de intrigas y disminuyó su prestigio por la acumulación dudosa de ceremonias, hasta que degeneró en maniobra política. Los príncipes se dieron cuenta muy pronto de que se podía negociar con el acto de coronación. Carlos IV se valió de él para hacer propaganda por el imperialismo alemán, para hacerse pasar por el heredero legítimo de los césares, pero ya bajo Carlos V perdió toda su importancia. Todo el vacío de la poesía laureada se manifestó cuando el emperador Maximiliano comenzó a explotar la coronación del poeta para sus fines políticos. También él ansiaba restaurar el poder imperial, y utilizó la corona de laurel como cebo para atraer a los humanistas a su corte. Todo lo que este emperador emprendió llevaba el sello de un diletantismo sentimental: las gigantescas obras de arte que encargó y que nunca fueron terminadas, la academia de sabios y de artistas con la que se adornó para igualar los modelos italianos o borgoñones, las epopeyas exangües en que se deja retratar como monarca ideal y como "él último caballero". Esas obras poéticas estaban destinadas a representar las primicias de un Renacimiento alemán, pero lo que sucedió en realidad fue que el gótico agonizante hizo brotar en ellas su último florecimiento alambicado.

Esta poesía neolatina también era un juego en sí misma. El espíritu humanista aún estaba más alejado del espíritu romano que éste del griego. No podían borrarse quince siglos de pasado cristiano. Un regreso a la Antigüedad sólo podía ser una ficción estética, la huida de un presente desagradable a un reino de bellas apariencias. Y la gran mayoría de los humanistas no quería otra cosa que precisamente esta bella apariencia. Tendían menos aún que Virgilio hacia una vida heroica-guerrera. Querían estudiar en paz a los autores antiguos, deseaban una vida tranquila en medio de sus libros y consideraban que el servicio cortesano era el camino más seguro para obtener este objetivo. Tener tranquilidad, aun al precio de la pobreza, para dedicarse al ejercicio de la pluma y vivir de ella, estudiar sin molestias y aumentar en todo el mundo las riquezas del espíritu para los hombres de la misma orientación: esto era lo que buscaban en la atmósfera brutal de la época ciudadana. A estos esteta eruditos se debe la renovación del sentido para la belleza formal, que cundió rápidamente por todas las artes. En el límpido albor del humanismo le fue posible al genio de Dante celebrar la boda del presente y la Antigüedad, cuyo fruto fue la vida nueva. Dante encontró el sentido de su arte en la combinación de la tradición latina con la tradición popular que Petrarca despreció. El estilizado idioma patrio de la *Divina comedia* es el órgano y el reflejo de esta fusión. Pero sólo una vez, y bajo el precio del más doloroso destino, se pudo soportar la tensión entre aula y vulgo y superarla en una nueva idealidad. Dante era todo lo contrario de un cortesano lisonjero, era un vidente que muy pronto se sintió incómodo en el vestido de *poeta*. Pero estuvo rodeado por los obsequiosos hombres de mundo al estilo de Petrarca y Boccaccio, quienes crearon la poesía de sociedad que, a través de las generaciones, llegó a alcanzar una perfección cada vez mayor. Petrarca ya representa, además del esplendor, el lado negativo del humanismo; para él el arte de escribir era un fin en sí mismo, sólo aparentemente servía con él a una idea. Nunca le importó una causa, sino únicamente su persona; su vanidad le impedía imaginarse que una persona pudiese tener otros objetivos. Por amor de su fama cometió actos que denotaban una falta de carácter tal, que repelieron hasta a sus más fervientes admiradores. Se enorgullecía sobre todo de su influencia política porque a menudo se le empleaba para dar lustre a los actos estatales. Cuando Venecia festejó su victoria sobre Creta, Petrarca estuvo sentado a la diestra del Dux bajo las arcadas de mármol; el Emperador lo invitó urgentemente a que se trasladase a su corte. Pero nunca encontró la tranquilidad; un ansia de viajar y una inextinguible sed de fama lo impulsaron una vez tras otra a buscar nuevas tierras. Fue un hombre descentrado, un camaleón, lo contrario del sabio maduro que fingía ser. Alababa el desinterés y se arrodillaba a los pies de los príncipes, pretendía ser un estoico y no era capaz de soportar la más mínima observación crítica. Todo

lo que decía y hacía era afectado, no estaba respaldado por una vida verdaderamente vivida; lo sabía, y gozaba con la irresoluble contradicción de su alma.

Este hombre y no Dante fue admirado como el ideal del poeta desterrado, pues supo proclamar su aparente adiós al mundo con un torrente de bellas palabras. El libro *De vita solitaria*, en que describe su vida retirada en el valle de Vaucluse, cerca de Aviñón, no hace más que confirmar su incapacidad para olvidar el ajetreo mundano. Basa su predilección por la paz del campo en puros razonamientos egoístas: quiere evitar las tentaciones sensuales de la ciudad, protegerse de las personas que allá le roban el tiempo destinado al estudio, y escapar en general a todas las obligaciones sociales. Este poeta del *Canzoniere* siente antes que nada un rencor contra las mujeres, a quienes considera culpables de todos los conflictos; su sola presencia ya le parece una calamidad. Sólo conoce la soledad como valor negativo, como ausencia de molestias, y en esto es como cualquier hombre de cultura acosado por sus ocupaciones. En una forma parecida alabó también la soledad, muchos años después, Zimmermann, el errabundo literato del siglo XVIII.

En los humanistas siguieron viviendo, mundanizados, la devoción por los libros y el fervor escriba de los clérigos medievales. Se recomendaban a las casas de príncipes y patricios por medio de las dedicatorias de sus escritos y edificaron el reino de la poesía y erudición latina, que consideraron como la verdadera nueva Iglesia. Su mayor orgullo eran los regalos de mecenas nobles y las relaciones que habían conseguido con altos personajes mediante sus obras. Su meta era obtener un cargo en las universidades o en el servicio del Estado, hasta que la aparición de Lutero les mostró nuevos caminos. En Lutero y Zwingli, el clérigo y el humanista aún eran una sola persona; estos sacerdotes escritores emplearon el invento de la imprenta en una forma que revolucionó a la literatura profana. En el año 1517, cuando Lutero proclamó sus tesis en Wittenberg, aparecieron ochenta escritos en lengua alemana; en 1523, cuando estaba en su apogeo la lucha que entabló con Roma, se publicaron más de novecientos, de los cuales eran obra suya trescientos, que cambiaron la faz del mundo. Ahora sí era posible alcanzar importancia europea por medio del poder espiritual de la persona, del pensamiento, del talento literario, pues se imprimían libros en lengua popular para uso de los incultos. Esta situación también fue de provecho para los humanistas, quienes, en aquellos años turbulentos, conquistaron su posición más fuerte para perderla de nuevo.

La poesía neolatina del Renacimiento fue una provincia de estetas en la que florecieron a la par la grandeza y la nulidad, el conmovedor entusiasmo por lo perfecto y la ridícula vanidad literaria, la discordia y la envidia. A la cabeza iban los ambiciosos y los presumidos, que utilizaban el servicio en la corte como un trampolín para sus pretensiones desmesuradas y que no

hicieron otra cosa que entorpecer gravemente el movimiento humanista. Lo convirtieron en una palestra para sus egoísmos, riñas y envidias, en la que se hundieron los altos objetivos originales. La filosofía platónica de lo bello degeneró en despreocupadas bellas letras. Como un aplicado discípulo de los sofistas, Trapezuntio afirmó que la verdad era "aquella facultad del discurso por medio de la cual el orador crea en el oyente la impresión de que él mismo está convencido de aquello que quiere hacer creer a quien lo escucha". El santo patrón de estos virtuosos, estilistas y faltos de carácter fue Cicerón, el prototipo romano del ecléctico dotado de un estilo brillante y una moral endeble. Ya en el siglo XV los satíricos y moralistas llevaron la cuenta de los pecados de los humanistas; el catálogo más completo fue hecho por Giraldo en su *Progymnasma adversus literas et literatos*, que después del desastre hizo el balance de sus defectos y sus vicios. Cada uno de estos calígrafos profesionales podía y conocía todo. Aquí nació la feria de vanidades con todas sus camarillas, en la que de ahí en adelante se crearon las modas literarias. Para los ojos de la nueva clerecía, la humanidad se convirtió en un campamento de lectores que sólo aguardaban la publicación de sus libros.

Después del fin de la gloria humanista, las academias y las sociedades bucólicas de Italia, España y Francia se convirtieron en las incubadoras del artesanado literario. Allí se pavonearon entonces las multitudes de poetastros elegantes que sólo tomaban la realidad para exprimirle la frase melodiosa. Muchos pudieron establecerse en los palacios de los ricos y en las residencias de los príncipes barrocos, en donde la poesía bucólica producía gran placer y el arte verbal provocaba juegos cada vez más refinados. Las obras poéticas urdidas con brocados e hilos de plata se acogían con miradas de conocedor, adornaban las estancias de los nobles protectores y junto con la pompa de músicas preciosas y pinturas voluptuosas, formaban parte del lujo indispensable de los palacios. Los poetas eran los guardianes de la belleza; disponían del tesoro de formas y motivos, de los "concetti" y "fiori", las metáforas y adornos que heredaron de los maestros antiguos como un caudal de piedras preciosas, y con el cual, añadiendo sus propias perlas, fabricaban sus artificiosas filigranas. La porción más valiosa de este tesoro era la mitología de la Antigüedad, que se empleaba con profusión a pesar de que era ya desde mucho tiempo atrás una mera envoltura. Con este artesanado volvió el rapsodismo de la Antigüedad y de los trovadores, bajo la sombra de los tronos absolutistas. Reinó entonces el puro convencionalismo, el incesto literario, la discriminación más altanera de lo popular. Se contaba con maestros consumados en el arte de hacer pasteles o confites literarios, otros fabricaban por encargo lascivos poemas eróticos o pomposas descripciones guerreras. A esta maestría no sólo le faltaba la base del poder universal romano, sino también la seriedad de la vida verdaderamente vivida. Los poetas de salón eran existencias aparentes y desarraigadas, su rápida degeneración fue inevi-

table. Las reglas artísticas eran el dictado de talentos formalistas por cuyas venas corría tinta en vez de sangre y cuyo libro sagrado era la Poética de Escalígero. En vez de una nueva unidad del presente y la Antigüedad, de arte y realidad, se llegó a una ruptura cada vez más profunda. En Italia, la poesía se petrificó en la opulencia de los petrarquistas y marinistas. En los excesos del gongorismo español y otras modas barrocas se volvió más estéril aún. Los poetas cortesanos, como antaño los clérigos medievales, seguían fielmente todas las transformaciones que, dictadas por la moda, realizaba el ideal cortesano. El tipo italiano del *uomo universale* fue reemplazado por el frío y escéptico psicólogo y asceta español, y éste tuvo que ceder paso finalmente al tipo francés, con la máscara del estragado *savoir vivre*.

Lo más alto que esta poesía profana de lo bello produjo en el Renacimiento está ligado al nombre de Ariosto. El *Orlando furioso* elabora una vez más los temas de las novelas medievales y los eleva a un juego irreal como un cuento de hadas. Describe el mundo mítico de la plenitud del ser en los cuadros de la aristocracia guerrera, en las aventuras de hombres y mujeres jóvenes de perfecta hermosura. Pero el heroísmo y el amor ya no son aquí la entrega dichosa a la vida guerrera o a la exigencia ideal del amor caballeresco, sino el juego consciente de un espíritu risueño con las aéreas creaciones de su imaginación. Salimos de la vida vivida a un mundo ideal iluminado por esplendor principesco. Su encanto consiste precisamente en que no quiere ser tomado en serio, sino flotar fantásticamente en el aire como una pompa de jabón de la que sabemos que va a desaparecer en los próximos instantes. El embeleso que produce este maestro de la fábula florida está expresado en el *Tasso* de Goethe, en labios del diplomático Antonio:

Zufriedenheit, Erfahrung und Verstand
Und Geisteskraft, Geschmack und reiner Sinn
Fürs wahre Gute, geistig scheinen sie
In seinen Liedern und persönlich doch
Wie unter Blütenbäumen auszuruhn,
Bedeckt vom Schnee der leicht getragnen Blüten,
Umkränzt von Rosen, wunderlich umgaukelt
Vom losen Zauberspiel der Amoretten.
Der Quell des Überflusses rauscht darnahen
Und lässt uns bunte Wunderfische sehn.
Von seltenem Geflügel ist die Luft,
Von fremden Herden Wies und Busch erfüllt;
Die Schalkheit lauscht im Grünen halb versteckt,
Die Weisheit lässt von einer goldnen Wolke
Von Zeit zu Zeit erhabne Sprüche tönen,
Indes auf wohlgestimmter Laute wild
Der Wahnsinn hin und her zu wühlen scheint
Und doch im schönsten Takt sich mässig hält.

[Contento, experiencia y razón, / e inteligencia, gusto y buen sentido / por el bien de verdad, parecen ser / espirituales en sus cantos, pero aun así / es como si yaciesen a la sombra de árboles / en flor, cubiertos por la nieve de los pétalos, / coronados de rosas, entre el maravilloso / juego fugaz y mágico de los cupidos. / A un lado corre el manantial de la abundancia / y muestra prodigiosos peces de colores. / Abundan aves raras en el aire, y animales / extraños llenan bosques y praderas; / la picardía escucha medio oculta en el follaje, / y desde dorada nube la sabiduría pronuncia / de cuando en cuando sus sentencias elevadas, / mientras la locura, sobre un laúd sonoro / de dulces cuerdas, parece agitarse y revolverse, / mas sin perder mesura en el compás perfecto.]

El destino trágico del poeta laureado

Sobre todo el clasicismo europeo se cierne la cuestión decisiva de hasta qué punto puede crearse poesía por medio de la imitación de los ejemplos y no entregándose a la vida. Cuando el clasicismo fue realmente creador, se planteó a sí mismo esta pregunta. La profesión de poeta ya era difícil desde el interior aun en la época en que todavía lo iluminaba la luz del entusiasmo juvenil. Entre los clásicos italianos coronados de laurel aparecen los primeros poetas que sufren a causa del mundo. Cuanto más serios eran sus esfuerzos, con más dolor sentían lo irrealizable de su ideal. Las palabras que Leonora pronuncia en el *Tasso* de Goethe no son el sentimiento de una época posterior, sino que ya eran válidas también para el Renacimiento:

Der Lorbeerkranz ist, wo er dir erscheint,
Ein Zeichen mehr des Leidens als des Glücks.

Donde lo encuentres, para ti el laurel
es más un signo de dolor que de felicidad.

La tensión interna ya se manifiesta en la inquietud de los destinos humanistas. La vida pacífica y contemplativa no pasó de ser una esperanza para la mayoría. Los poetas italianos discuten interminablemente las ventajas e inconvenientes de la vida cortesana, muchos la condenan y prefieren la humilde libertad burguesa. Petrarca huyó de la corrompida residencia papal en Aviñón al sosegado valle de Vaucluse y con ello dio impulsos al nuevo elogio de la soledad. Eneas Silvio redactó un escrito sobre los sufrimientos de los cortesanos. El risueño Ariosto despreció las dignidades cortesanas y eclesiásticas, pues añoraba una vida burguesa tranquila y no cejó hasta no haberla obtenido. Su relación con Ippolito d'Este nunca fue satisfactoria, y después de quince años terminó con una desavenencia. También el Duque de Ferrara lo recompensó en una forma tan mezquina que pudo darse por dichoso cuando siquiera le fue posible pasar sus últimos años en la casita que se mandó construir con sus ahorros en la ciudad. En la misma corte de

Ferrara sufrió el desgraciado Tasso, cuyo nombre es por antonomasia el poeta incomprendido y maltratado. En la lucha que la Academia florentina entabló contra él durante seis años, negándole el lugar junto a Ariosto, en su conflicto con el duque Alfonso, en su encarcelamiento y su presunta locura, las penas secretas de los cortesanos se elevaron al plano de una pasión conmovedora.

Con el esplendor de las cortes amantes del arte también renació la injusticia de los poderosos. Ni siquiera el más ilustre de los mecenas italianos, Lorenzo "il Magnifico", se libró de la acusación de mostrar predilección por los talentos mediocres, de que por su culpa Leonardo se fue al extranjero y de haber despreciado a otros artistas en forma imperdonable. El Policiano mimado por los Médicis murió de pena por una canallada de Piero, a quien Savonarola desterró de Florencia. Pues fue precisamente en Florencia donde se presenció la erupción del odio profético y sacerdotal contra el arte y la vieja inestabilidad del esplendor principesco, cuando este monje acabó repentinamente con la soberanía de los Médicis. Después de su regreso, se destituyó a Maquiavelo como Canciller de la República, se le inculpó de haber tomado parte en una conspiración, fue encarcelado y torturado y, finalmente, puesto en libertad por inocente. Se retiró como proscrito a la soledad de una casa de campo en las montañas florentinas, en la que, pobre y olvidado, dividió su tiempo entre las labores campestres y el estudio de los historiadores antiguos. La gloria del Portugal clásico, Camões, vivió en abierta lucha con la corte de Lisboa. Camões nació pobre, pero en calidad de orgulloso protegido de señores y damas de alta alcurnia llegó a conocer todas las alegrías y las penas del poeta laureado. Comprometió a su amante aristócrata cometiendo faltas de etiqueta, perdió el favor de la reina a causa de una ofensa de lesa majestad y fue desterrado de la capital. Después de tratar en vano de obtener el perdón de sus protectores por medio de elegías y sonetos, ingresó en el ejército y se fue a África. Al regreso, a consecuencia de una riña con un empleado de la corte estuvo en prisión durante ocho meses y sólo obtuvo su libertad con la condición de unirse a las tropas de la India. Siguieron entonces los dieciséis años de aventuras en Asia, durante los cuales compuso la parte principal de las *Lusiadas*. También esta epopeya del océano, del imperio universal portugués y su nación de marinos fue escrita por un desterrado. La desgracia y la pendencia seguían sus talones y lo llevaron aun en más ocasiones a la prisión. Aquel naufragio del que sólo salvó el manuscrito de su poema, manteniéndolo al nadar con una mano sobre las aguas —el mar de sus desgracias— es el símbolo de su destino. Después de esta odisea regresó en 1570 a su patria, en donde recibió un sueldo honorífico de la corona. Pero sus últimos años estuvieron ensombrecidos; vivió en la pobreza y enfermo, murió de la peste y fue enterrado en silencio.

Desde el momento en que existió un Lutero se había terminado la existencia idílica del poeta. La Iglesia manifestó una enemistad irreconciliable contra el libre pensamiento humanista. Éste se esparció a los cuatro vientos cuando la conquista y el saco de Roma en 1527, y la Inquisición no se detuvo en sus campañas contra la herejía ni ante los autores más encumbrados. La obra del genial Pico della Mirandola, quien llevaba en sus venas sangre de príncipes, sufrió a causa de la Inquisición tanto como la obra de Torquato Tasso. Giordano Bruno erró por toda Europa y, después de siete años de prisión, subió a la hoguera como hereje en Roma. La lucha eclesiástica en Alemania destruyó en la forma más cruel al espíritu humanista. Allí, Ulrich von Hutten sufrió ya a principios del siglo XVI un destino que lo convirtió en el símbolo histórico del literato alemán.

Hutten pertenecía al ala izquierda del campo humanista, y la aparición de Lutero lo incitó a mezclar en la lucha del día el ideal clásico. Después de una larga vida errabunda, llena de penalidades, conoció las alegrías y las penas del poeta cortesano cuando entró al servicio del arzobispo de Maguncia. En su diálogo intitulado *Aula* ponderó las ventajas y los inconvenientes de esta forma de vida y llegó a la conclusión de que su lado negativo pesaba más. También en la carta que escribió a Willibald Pirckheimer, que tanto embelesó a Goethe, habla detalladamente de la alternativa entre *vita contemplativa* y *vita activa* y declara que está obligado a esta última, es decir, al servicio en la corte, para poder vivir y prepararse para una actividad pública. No le satisfacía ni la corte ni la soledad, y buscó una relación mejor entre la literatura y la vida. Pero con esto atrajo una enorme desgracia sobre su cabeza. El veredicto de Worms sobre Lutero lo obligó a romper con el Emperador, renunció a su sueldo de poeta y con ello firmó su propia sentencia. Su "canción nueva" acerca de la poesía como acción fue su última, nadie apretó su mano extendida, ni siquiera Lutero. Como otro Kohlhaas hizo su propia guerra durante un año contra algunos baluartes de los católicos, puso sitio a monasterios y ciudades papistas, fue el terror de los caminos, proclamó amenazas y edictos fantásticos. No poseía ningún poder real y estaba completamente solo. Todos se alejaron de él, nadie comprendió lo que quería: la unificación de la nobleza y la burguesía como resurrección genuina de la nación alemana. Cuando se vio en apuros sin salida, huyó a Basilea y en el camino perdió sus carros y su gente; en Zürich halló un escondrijo en la casa de Zwingli hasta que éste le consiguió la entrada en el asilo en Ufenau. Cuando llegó allí, lo único que este caballero alemán pudo hacer fue morir, pues ya no podía salvar su visión para la posteridad en una gran obra poética, como lo hizo Dante. Evidentemente, un Renacimiento alemán tenía que pagarse mucho más caro que en el Sur, con una desgracia nacional que Ulrich von Hutten sólo pudo representar con su persona y no con su obra.

En Francia, Inglaterra y los Países Bajos, donde se formaron potencias nacionales, surgió de la clase de literatos renacentistas una literatura clásica a la altura de la aristocracia. Los poetas de *"la Pléiade"*, que introdujeron el clasicismo en Francia, estaban convencidos de que todo el arte medieval ya no conocía el secreto de la belleza. Sus cabezas, Ronsard y Du Bellay, eran de procedencia aristócrata. Ronsard fue educado como compañero de juegos de Enrique II y siempre le guardó amistad, así como a su sucesor. También sobre su figura se derrama aún la luz de una aurora. Su poesía tiene el encanto de la inocencia que sabe unir en forma ingenua la naturaleza y el arte. Ronsard amaba todavía los modos populares de la edad antigua, aunque tenía la ambición de convertirse en el Píndaro francés. Como Dante, se creyó elegido por Dios para ser el poeta de su nación, y también sostuvo esta convicción en escritos políticos (*Discours des misères de ce temps*, 1562). Pero pagó sus palabras contra los hugonotes con los ataques que éstos le dirigieron, de tal modo que el mimado favorito real tuvo que retirarse finalmente a una de sus prebendas en el campo. Du Bellay fue un enemigo declarado de la vida cortesana, y compuso con su *poète courtisan* una aguda sátira horaciana contra las fanfarronadas de los literatos de la corte. Fue fiel a sus convicciones, renunció a todas las alabanzas y murió en la miseria, prematuramente envejecido. La pasión de la época se apoderó de todos. Marot, quien se llamaba a sí mismo *poète du roi* y editó los poemas de Villon, fue encarcelado por luterano, huyó a Italia, obtuvo el permiso de regresar y tuvo que escapar de nuevo de París a causa de su traducción de los Salmos; tampoco pudo permanecer en Ginebra y murió miserablemente en Turín. Montaigne se encerró a los 38 años, en solemne conmemoración de los grandes humanistas, en su cuarto de estudio, para el resto de su vida, y escribió sus *Ensayos*. Aunque vivió más años de los que había previsto, siguió negándose a entrar al servicio del rey.

No fue sino hasta el siglo XVII cuando la literatura francesa escaló los pináculos imperiales que había soñado Ronsard. Se convirtió en la representante del poder estatal, en pilar y adorno de la nación, en colaboradora de la gloria nacional. Corneille, Racine, Boileau veían en ella la *"école des vertus"*, la educadora para una vida superior. La nación se comprometió a seguir los ideales heroicos, la poesía tuvo que ser presentable en sociedad. Los autores de este reino se movían en un esplendor que superaba a todo el que lo había precedido en otros países. Sólo podía compararse con la Roma antigua; y con ésta se le comparó, llegando a la conclusión que también superaba a la Antigüedad. Los jefes del clasicismo francés alcanzaron una aureola de la gloria oficial como sólo la obtienen los poetas nacionales, y esta aureola aún se mantuvo hasta después de la gran Revolución. La hegemonía política de Francia se encargó de que la distancia entre la alta literatura y la literatura popular aumentase hasta llegar a ser un abismo, detrás

del cual los poetas de la aristocracia se entronizaron como dioses. En esta luz deslumbrante era imposible vislumbrar un conflicto entre espíritu y poder. La poética formulada por Boileau impuso en toda Europa el ideal estilístico francés. Fue el ideal del pulimento brillante, de la forma inmaculada que estaba prescrita por las leyes del *bon goût*. El buen gusto no era naturaleza, era un convencionalismo social; el esteta Dubos llegó a afirmar que provenía de un sexto sentido propio. La autoridad de Boileau significaba el triunfo definitivo de la poesía culta.

Este siglo puso la base para la preponderancia del esteta en la literatura. La renuncia de Virgilio a la relación viva entre arte y realidad se vistió ahora con la teoría de la irrealidad de lo bello. El clasicismo francés se sostenía, como el humanismo, a base de hermosas ficciones. Una de ellas era, sobre todo, el ideal heroico de esta sociedad, el cual no nació en el campo de batalla, sino en los grandes *salons* de París. Por muy admirable que fuese esta poesía, contenía peligrosas posibilidades de cruzamientos consanguíneos. Francia se convirtió en la patria de los literatos que ponían el papel en lugar de la vida. El esteticismo le fue tan fatal como el romanticismo lo fue para Alemania. Flaubert no fue el único francés que pronunció este juicio; en una ocasión dijo que después de Ronsard ya no había habido poetas en Francia.

También era una ficción el supuesto de que la Francia clásica, y con ella la Europa absolutista que estaba bajo su dominio, debía rendir tributo exclusivamente a este esteticismo. Ya al principio de la era absolutista, Ariosto, Rabelais, Cervantes, Shakespeare habían parodiado los ideales heroicos que Corneille y Racine transfiguraron una vez más. En España, en donde el clasicismo sólo tuvo una influencia superficial, surgieron de un magnífico patrimonio popular poetas y artistas que combinaron aristocracia e ingenuidad en una forma tan prodigiosa como ningún francés pudo hacerlo salvo Molière. Genios teatrales como Lope y Calderón, satíricos proféticos como Quevedo, espíritus burlones como Cervantes y Alemán demostraron que lejos de los laureles era posible hacer cosas grandes, y hasta superiores. En el mismo París se encontraba la fortaleza del jansenismo, el Port-Royal amado por Racine y muchos otros, un asilo para los que huían del mundo. En París, Molière provocaba reacciones que no sonaban armoniosamente ni mucho menos. Allí seguían viviendo, a pesar de todo, poetas populares como Le Sage y el contrahecho Scarron, en los cuales seguía rumoreando el espíritu de Rabelais. Éstos sólo veían las sombras proyectadas por el mundo luminoso del Rey Sol, formaban la Fronda literaria. Esta tensión, que en Francia ya no podía tener resultados fructíferos, produjo en otros países una vida espiritual que París ni siquiera imaginó.

Las cortes europeas adoptaron junto con el absolutismo el arte galante de los franceses y competían en el cultivo del preciosismo, pero los pue-

blos apenas mostraron interés por éste. El *grand siècle* sólo es el *siècle classique* desde el punto de vista francés, pues para Europa significa la época de la disputa entre el espíritu clásico y el anticlásico. Este último se manifestó en las luchas de liberación de los Países Bajos, en la magnificencia de la pintura campesina y burguesa flamenca, en el albor de la filosofía de la Ilustración, en el brillo del arte español. En esta discrepancia se anunciaba con relámpagos una catástrofe histórica. Cuanto más ostentaba el clasicismo sus riquezas, más amenazadores se volvían sus aspectos negativos, tanto el espiritual como el político y social. Pues la dicha de que gozaban los poetas de la sociedad feudal, ajenos a la realidad, se basaba en un sistema de opresión, que desató energías a gran escala y ocasionó el derrumbe de los tronos. Ahora se vio que la cuestión vital del clasicismo no era el sufrimiento personal de los poetas, sino un conflicto europeo. El contraste entre aristocracia y pueblo, que Dante aún había resuelto, pero que el academismo francés había perdido de vista, se agrandó hasta convertirse en una oposición entre culturas y pueblos enteros.

Clasicismo alemán

En el siglo XVII, el Renacimiento se apoderó por fin más profundamente de la Alemania trastornada por las luchas religiosas y aturdida por las disputas clericales. Durante la Guerra de Treinta Años se erigió una orgullosa poesía profana en la lengua alemana. En la tierra de la Reforma, un *"Poet"* era un personaje tan dudoso como un profeta en Francia, pero, como había sucedido en la Edad Media, una cultura literaria superior sólo podía ser creada, hasta en Alemania, por los literatos. Como si emergiesen de un estrato geológico, ahora aparecieron los descendientes alemanes de los humanistas poetas, de los *clercs* góticos, de los poetas laureados cesáreos, y todo mundo se cubrió durante algún tiempo bajo el título de *"Poet"*. El suabo Weckherlin no pudo aún esconder su naturaleza innata detrás de ese título, y algún que otro hijo del pueblo lo volvió a arrojar despreocupadamente. Pero Martin Opitz, el "cisne del Bober", enseñó las reglas clásicas con tanto éxito que la faz literaria de Alemania cambió en pocos años.

Ahora, también para los autores alemanes se abría una carrera cortesana. Los poetas "a la Opitz" se esforzaron por atraer la atención de los príncipes alemanes, y algunos pudieron conquistar una residencia. Estos afortunados hicieron una gran carrera diplomática, como Weckherlin, llegaron a ser los favoritos de las damas de la corte, como Zesen, obtuvieron cargos palaciegos, como Opitz, o se convirtieron en altos funcionarios, como Gryphius. Fueron acogidos en las órdenes literarias, en las que se codeaban con los aristócratas, pues entonces también la nobleza alemana participó nueva-

mente en la vida literaria y se aseguró una influencia permanente. Estimaba al arte como al maestro del estilo de vida elegante y como una diversión lujosa. Soberanos y soberanas obtuvieron renombre como autores de novelas galantes y de canciones, o como protectores del arte teatral. La actividad literaria comenzó a ser un elemento del buen tono. A imitación de las academias extranjeras se fundaron sociedades literarias que nombraban a la aristocracia y a los príncipes guardianes del idioma y de la poesía nacionales, y que tuvieron como resultado una enorme cantidad de obras. Como los señores muy raras veces tenían talento literario, se limitaron a producir artificios formales y estrofas religiosas, cuyo único mérito fue el de aumentar el prestigio de su lengua natal en la sociedad.

Sin embargo, si en algún lado la poesía de la belleza fue un espectáculo trágico, fue en Alemania. Allí se elevaba más alto que en ningún otro lado el muro entre arte y realidad. Los principados tenían corte provinciano, su afán artístico no era el fruto de un despliegue de poder nacional, sino que florecía en medio de una inconmensurable desgracia nacional. Toda la perfección formal clásica fue un intento vano de cerrar o encubrir las terribles heridas por las que se desangraba Alemania. Al mismo tiempo que era un campo de batalla europeo y que sus tierras y hombres eran presa de la devastación, conoció un arte que presentaba la belleza canónica en el frío esplendor de las formas perfectas. Este arte flotaba inaccesible en el vacío, por encima del humo y el tumulto. Mientras los literatos se adiestraban en esta perfección, Alemania se hundía cada vez más en la destrucción. Para los poetas verdaderos, este esfuerzo hacia la belleza tuvo que convertirse en un martirio como el de Johannes Kepler, quien calculó las órbitas planetarias muriéndose de hambre. Se abrió un foso entre literatura y realidad que ya nunca pudo cerrarse. Lutero aún escribió para toda la nación, los literatos barrocos sólo querían y podían ser leídos por la gente culta. Para satisfacer a los aficionados aristócratas construyeron su Parnaso, en el que se instaló un Virgilio alemán, un Horacio alemán, un Píndaro alemán y otros "duques de la lira alemana" —glorias olvidadas y jefes de camarillas como Dietrich von dem Werder, el más alto prestigio de la Orden Palmaria, o su metalizado vocero Georg Neumark, a quien se cubrió por todos lados con regalos y cantos de alabanza.

Sólo en contadas ocasiones esta poesía se acercó a la consumación a que se había llegado con Cervantes, Lope de Vega o Molière. Una de ellas fue la doble comedia *Die geliebte Dornrose* ("La amada rosa silvestre"), que Andreas Gryphius compuso en 1660 para una boda principesca en Glogau. Es un rústico sainete campesino en el dialecto de Silesia y una comedia aristócrata galante, que alternan por actos y cuyos personajes bailan al final una ronda común, que simboliza el casamiento entre la nobleza y los vasallos. Sin embargo, este poeta, el más importante entre los seguidores de Opitz,

también sigue preso del clasicismo académico en sus tragedias. Sus héroes y heroínas trágicos demuestran en sus terribles tentaciones y desgracias una grandeza de espíritu que aúna la religiosidad luterana con la ecuanimidad estoica, y que sólo aparece en esos momentos, por lo que tienen que desarrollarse en el escenario a pesar de su truculencia, como en las obras de Séneca. Cuando ha pasado la borrasca de lamentos y acusaciones, comienza el júbilo por la certidumbre de redención que eclipsa todas las penas. La apasionada sacudida es más violenta y oscura que en los franceses, pero no tiene la fuerza suficiente para alcanzar la trágica mística a que aspira. Lo atroz se torna repentinamente en salvación, el arrebato pasional emplea un lenguaje preciosista y superpatético que no permite un acceso directo. Todos los poetas del Parnaso alemán adolecían de estos amaneramientos. Sabían poco o nada de lo que sucedía en el seno del pueblo, pero tampoco tenían la fuerza necesaria para desplazar a la larga las tradiciones populares, como sucedió en Francia. Las cosas se quedaron en suspenso, y esta indecisión fue la gran esperanza. En la oscuridad del pueblo sufrido vivió Grimmelshausen, quien vale más que todos sus detractores de aquel tiempo.

Las fuerzas creadoras necesitaron un siglo para levantarse sobre este esplendor oprobioso. Mientras tanto, la magnificencia de la cultura aristócrata se marchitó en el preciosismo del Rococó. Europa admiraba el canto de los *castrati* italianos, cuyas coloraturas repetían los arabescos decorativos de los palacios suntuosos. Estas décadas figuran entre las más olvidadas de la historia literaria alemana porque en ellas los procesos decisivos no se efectuaron en la superficie. El espíritu poético se reconcentró en cámaras subterráneas y descendió a tientas y en silencio a los orígenes. En cambio, el genio de la música comenzó a hablar en Alemania. Lo que pensaron Kepler y Galileo, lo que deletrearon Fleming y Gryphius, comenzó a cantar, desde Heinrich Schütz y Samuel Scheidt, desde Pachelbel y Buxtehude, en las obras maestras que actualmente son tan prodigiosas como en el día que se crearon. La poesía alemana permaneció durante mucho tiempo en la sombra de este otro arte.

En la superficie de la literatura flotaban los últimos usufructuadores de la magnificencia principesca y los primeros precursores de una nueva poesía. El canto literario de castrados fue ejecutado por los últimos poetas cortesanos, quienes instituyeron el gusto de Boileau en las cortes alemanas. Junto a estos parásitos aparecieron los primeros poetas burgueses. El patricio hamburgués Hagedorn transformó el estilo frívolo de la anacreóntica parisiense de la época de la *Régence* en una poesía báquica y amatoria alemana. En el patricio de Berna, Albrecht von Haller, se anunció la solemnidad de una nueva poesía sacerdotal. Christian Günther, temido y perseguido como libertino, solicitó el puesto de director artístico y poeta de ocasión en la corte de Dresde y fracasó miserablemente, pues sus rivales le mandaron servir en la

sala de espera vino envenenado. Éste no fue su único intento frustrado de atraer la atención de uno de los dioses terrenales. Cuando la Paz de Passarowitz movilizó innumerables plumas que cantaban la gloria del Príncipe Eugenio, el vencedor de los turcos, también él levantó su voz con una oda de cincuenta estrofas. Entusiasmado por la magnitud del evento, exhortaba a los sedentarios poetas alemanes a irse con los héroes, cuyas proezas superaban infinitamente todas sus invenciones. Su oda fue impresa en Viena y presentada a la corte imperial; hizo famoso de golpe a su autor en toda Alemania y fue imitada por innumerables poetas. Sólo la corte vienesa permaneció apática. El paupérrimo Günther vio desvanecerse su última esperanza; quiso colgarse, pero se desmayó de pura debilidad sobre su costal de paja. Una colecta de sus admiradores en Breslau lo salvó por esta vez. Cuatro años después, echó mano de todo su talento para congraciarse con otro grande, el Conde de Sporck. La oda de cuarenta y dos estrofas, en la que lo cubre de incienso celebrándolo como dechado de virtudes, fue escrita sobre el más fino pergamino, pero nuevamente le ganó la partida un chapucero cualquiera. Una de las estrofas finales, probablemente inspirada en el Salmo 82, dice:

Ihr, die ihr Götter heisst und seid,
Ihr Gross— und Starken dieser Erden,
Auch ihr gehört zur Eitelkeit
Und müsst wie wir zu Asche werden.
Witt, Unrub, Hohn und Fluch und Schmach
Folgt endlich den Tyrannen nach
Und bleibt an Sarg und Tüel kleben.
Herrscht, wie ihr wollt, wir folgen gern;
In so weit macht euch Gott zu Herrn,
Als wir durch euch im Frieden leben.

["Vosotros, que os llamáis y sois dioses, / vosotros, los grandes y los fuertes de esta tierra, / también pertenecéis a la vanidad / y os convertiréis, como nosotros, en ceniza. / Sabed que la inquietud, la burla, la maldición y la ignominia / siguen finalmente a los tiranos / y se adhieren al ataúd y al túmulo. / Gobernad como queráis, obedecemos gustosos; / Dios os hizo señores en la medida / en que gracias a vosotros vivimos en paz."]

Aquí ya habla el burgués. A mediados del siglo XVIII, Alemania contaba con un ejército de escritores que pertenecían a la clase burguesa. No era un ejército belicoso del pensamiento liberal, sino una raza satisfecha que sabía disfrutar de la vida, y que surtía el mercado de libros porque le gustaba el pasatiempo literario, por ambiciones sociales o por actividad erudita. La masa principal de las nuevas publicaciones consistía en obras de ciencia popular, polémicas teológicas y productos periodísticos. Los anacreónticos copiaban con indestructible júbilo a los pequeños maestros de la Antigüe-

dad y hacían resaltar a menudo su propia inocuidad. El escrito de Liscow sobre la *Excelencia y necesidad de los miserables escribanos* describe este Rococó literario que desmenuzaba los grandes impulsos de la Ilustración en juguetes intrascendentes. Hasta el progresista Bodmer se burló de que en Lessing el escritor y el poeta debieran ser una sola persona, y afirmó que en un escrito que no sea más que ingenioso sólo habla el autor y no el hombre; que en las canciones báquicas sólo habla el poeta, que las botellas de vino y los besos del poeta no son realidad sino puras quimeras.

Wieland es el modelo del literato clasicista burgués. Desde su juventud precoz hasta la edad avanzada vivió más entre sus libros que con la gente. Como todos los humanistas, amaba la soledad idílica de la biblioteca. Vivía sin trabas dentro de su imaginación, que despojaba a todas las cosas de su peso y le permitía jugar o soñar con ellas. De esta irónica libertad nacieron sus obras más hermosas: *Idris und Zenide*, ("Idris y Zenaida"), *Der neue Amadis* ("El nuevo Amadís"), *Oberon* y las demás obras ligeras de su época intermedia. Son las filigranas más sorprendentes, incomparables piezas de virtuosismo del soñar despierto. En ellas se borra la frontera entre juego y seriedad en la forma más gentil. Este mundo fantástico inventado fue para Wieland el asilo en que se refugiaba ante la realidad insensata y desagradable. Amaba a la "poesía" como algo beatífico que era contrario a la realidad, y le gustaba presentar sus libros como "obras de juego". Sus temas de fábula, sus burlas, sus obscenidades, su petulancia artística, sus aéreos héroes y heroínas son una sola protesta contra el utilitarismo y el filisteísmo cotidianos. Su autor fue considerado un gran poeta erótico y como tal se convirtió en el favorito declarado de las mujeres; nadie coqueteó tan seductoramente como él, en lengua alemana, con la "hermosa lectora", y ésta no encontró en ningún otro autor una danza de las Gracias tan elegante, tan rica y tan risueña como en sus obras. Con estas dotes, Wieland podría haber sido la gloria de cualquier corte, pero incluso él tuvo que contentarse con un lugar de baja categoría.

Esto también tiene su explicación: llegó con su maestría demasiado tarde. No la alcanzó sino cuando ya habían pasado los tiempos del virtuosismo amoral, a saber, en los años en que fue secretario del Ayuntamiento en Biberach, cuando en el Castillo de Warthausen obtuvo acceso al mundo aristócrata y escribió las elegantes y lascivas *Komische Erzählungen* ("Cuentos cómicos") para divertir al Conde Stadion. Como profesor en Erfurt y como preceptor de príncipes prematuramente jubilado ya no tuvo ninguna relación directa con la sociedad del *ancien régime*. En la corte de Weimar defraudó muy pronto a sus señores, sobre todo por su ambición y su falta de seriedad. La duquesa regente Ana Amalia solía decir, encogiéndose de hombros: "No es más que un poeta." Cuando hubo pasado el penoso *intermezzo* de su cargo educativo, Haller expresó la opinión de todos al escribir: "¡Qué

ocurrencia, la de encomendar a Wieland la educación de un gobernante!" La embriaguez de belleza de *Oberon* ya no estaba destinada a satisfacer a un refinado mecenas, sino que era una fantasía ideal de un hombre privado. Las subsecuentes transformaciones del estilo de Wieland se explican por sus diferentes reacciones ante su aislamiento. Permaneció en Weimar porque se le prometió que continuaría percibiendo su sueldo, abandonó su ligereza y se convirtió paulatinamente en el moralista sabio que renuncia irónicamente, como lo conocemos en sus obras de vejez. Pero las características básicas de sus obras no cambiaron: el servilismo hacia un público imaginario, la agilidad como expresión del escepticismo, el carácter juguetón de su proceso creativo, el lustre exterior y la poca profundidad espiritual. Wieland no tuvo destino porque se enquistó ante el mundo. En una ocasión se llamó a sí mismo "una forzada planta de invernadero"; él mismo carecía de la hermosura que desparramaba con tanta profusión en sus libros. Su arte no fluye de un alma grande ni de una gran tarea, es un sucedáneo de la vida verdaderamente vivida, una vistosa membrana tendida ante el vacío. A veces entraba en una fase de gran productividad, en la que su deslumbrante talento se aliaba con la deficiencia espiritual o moral, o con ambas a la vez, y entonces necesitaba el latigazo del destino o de un crítico como Lessing para recobrar su mejor espíritu. La juventud que se entusiasmaba por Klopstock despreció a este caprichoso y versátil autor por considerarlo un traidor a la poesía. Con su alma tornasolada era todo lo contrario de un exaltado sagrado: el traductor, trasmisor y periodista de nacimiento. Cuando en una de las más bellas novelas de vejez, el *Agathodämon*, se retrata a sí mismo como un mago envejecido y abandonado, en la figura del mago Apolonio de Tiana, no rendía pleitesía con esto al ímpetu extático, sino al artista soñador del Rococó que con él bajaba a la tumba en Alemania. Le pareció que al lado de la indómita época primitiva también los pobres tiempos tardíos tenían algo bueno, pues contaban con artistas "que recibieron el espíritu de los dioses sagrados para tallar en mármol y marfil las imágenes de los grandes hombres que ya no existen, para construir hermosos templos a los dioses en quien ya nadie cree, y para presentar en bellos espectáculos las hazañas de los héroes que ya nadie es capaz de realizar, o, en el caso de que lo fuese, no se le permitiría hacerlas".

El joven Goethe le había jugado malas pasadas al poeta de *Alceste*, pero el Goethe razonable simpatizó nuevamente con él. La prueba de su amor fue el monumento que le erigió con su oración fúnebre; como contraste al monumento que le hizo a Winckelmann es un nuevo testimonio de la naturaleza polifacética de Goethe. En él siguió viviendo el literato del Rococó que comenzó siendo cuando fue estudiante. A él se debió que naciese en Weimar la primera y la única corte de las Musas en suelo alemán, y él llegó a esta Corte siguiendo los pasos de Wieland. Weimar era una isla, y en su

calidad de señor de esta pequeña y apartada isla Goethe supo apreciar la seductora debilidad de Wieland. Una obra como la *Geschichte des weisen Danischmend* ("Historia del sabio Danischmend"), que enseña con una sonrisa a renunciar al papel de proveedor de la dicha humana y a apartarse del mundo, expresaba algo que Goethe compartía cuando tenía conciencia de su soledad. Fue algo más que un capricho de director teatral el que en la primera representación de su *Tasso* sustituyera las hermas de Virgilio y Ariosto por los bustos de sus difuntos amigos Schiller y Wieland. El clasicismo del *Tasso* y la *Ifigenia* contiene algo del espíritu de Wieland; está más cerca de Racine de lo que se quiso admitir durante largo tiempo. La noble belleza de estas obras irradia el pulimento y el esplendor de los grandes franceses, y no de los griegos. Su exceso de suave eufonía ya sólo se encuentra en Wieland en la literatura alemana, por más alejadas que estas obras estén del espíritu de este último.

A principios del año 1798, Goethe escribió a Schiller: "Usted me ha proporcionado una segunda juventud y me ha hecho nuevamente poeta, lo que ya casi había dejado de ser." Pero el poeta que ahora despertó en él durante poco tiempo fue muy diferente. Fue el poeta idílico altamente consciente y pulido, que sólo dedicaba una parte de sus energías a los productos de su taller. Había experimentado en carne propia lo que significa el desorden, en la campaña de los príncipes alemanes contra Francia, en las penalidades y la disolución caótica del ejército, y desde entonces vio con otros ojos la belleza de la vida resguardada por la paz. La descripción de la *Campaña en Francia* termina con la enumeración de las aficiones que cultivó cuando regresó bajo su techo seguro: el estudio de camafeos, su ocupación en el teatro y en sus manuscritos. En esa época nació el poeta de *Hermann und Dorothea*, el panegirista virgiliano de la existencia pacífica y sencilla. "Pues así es mi naturaleza: prefiero cometer una injusticia a soportar el desorden", dice en *Belagerung von Mainz* ("El sitio de Maguncia"). En este Goethe idílico de la última década del siglo XVIII revivió nuevamente el poeta del Rococó. Comenzó a transfigurar amorosamente las cosas sencillas de la vida cotidiana porque en el horizonte se cernía el peligro de la destrucción, y se sumergió en sus investigaciones científicas con las cuales la poesía, que ahora cultivaba como un mero aficionado, tuvo que compartir luz y aire. Su correspondencia con Schiller acusa este estado de ánimo: hacer lo mejor posible en la quietud del retiro mientras aún es de día, y esperar con serenidad el destino. Goethe pospuso varias veces su tercer viaje a Suiza porque le era muy difícil desprenderse de este retiro y de sus ocupaciones habituales. Como se había vuelto comodón, aun durante el viaje siguió durante mucho tiempo guardando la distancia del espectador apático, y no mostró ningún agrado por el ajetreo de la gran ciudad de Francfort. "Me doy muy bien cuenta que mi naturaleza sólo tiende a la recolección y la armo-

nía y que no le place nada que le impida llegar a éstas. Si no tuviese en mi *Hermann y Dorotea* un ejemplo de cómo los objetos modernos, aprehendidos en cierto sentido, se acomodan a lo épico, no querría ya saber nada de toda esta prolijidad empírica. Por lo que aquí veo, se podría hacer algo en el teatro en estos momentos, pero tendría que tomarse a la ligera y tratarlo a la manera de Gozzi, mas no vale la pena en ningún sentido." El encuentro con el pretencioso Kosegarten le arranca la confesión siguiente: "Con todo, a estos hombres, que aún son capaces de pensar que la nada de nuestro arte es lo más importante, les va mejor que a los que pensamos que nuestro arte más importante no es nada." En estos años de plata y cobre, el poeta del *Fausto* compuso bonitas narraciones en verso, xenias y piezas de ocasión. Las grandes visiones dormían, su instinto le decía que había llegado para él la hora de encerrarse en su concha, de la inmóvil petrificación. "Perdone usted si estoy un poco apático. A veces me veo como una ostra mágica sobre la cual corren extrañas olas", escribió aún en 1808 a la señora Von Stein. También esta metamorfosis le era inherente. Era el gran amante de la vida, pero no era su presa. Hasta ese momento nunca había tenido que preocuparse por su situación material, nunca había tenido que luchar por la vida, pues en el fondo siempre había contemplado el mundo con los ojos del que tiene asegurada su existencia exterior y que siempre puede ponerse a salvo en el momento preciso. La huida a Weimar tenía que acabar en esta calma total, de la que sólo pudieron sacudirlo el derrumbe alemán y el encuentro con Napoleón.

Sin embargo, el *Diván de Occidente y Oriente*, que fue el recipiente de su conmoción por estos sucesos, demostró también cuán profundamente estaba arraigado en él el poeta que juega. Se salvó de la realidad huyendo a la libertad de proscrito del cantor Hafis, quien ha bebido de la copa del eternamente joven Chidr la gracia de la juventud eterna. Acogió con felicidad a este "Horacio oriental" y a los demás poetas persas, en quienes reconoció a sus hermanos espirituales. Hubo de pasar algún tiempo para que se diera cuenta de que en ellos no había nada de ingenuidad patriarcal, sino una cumbre de un arte refinado y tardío. Lo que le pareció pura naturaleza era, por el contrario, un juego ingenioso con temas y motivos preestablecidos, y también el idolatrado Hafis se reveló, visto más de cerca, como el hijo de una cultura que ya había sobrepasado su madurez. En las *Noten und Abhandlungen*, Goethe reconoce el estado verdadero de las cosas y ya expresa su amor en forma más circunspecta. Pero su comentario aún oscila, significativamente, entre la admiración y la crítica, y no puede empañar la belleza de la obra que surgió del encuentro con este virtuosismo oriental. Las canciones del *Diván* se adornan con el lujo de metáforas juguetonas y de ricas asociaciones del Oriente, y su Hafis enamorado, bebedor y jugador sigue siendo el más grande autorretrato del "Poet" Goethe. Las *Noten und Abhandlungen* describen con

una comprensión congenial los medios artificiosos del arte literario oriental y en relación con Mahoma, con la antítesis de la poesía pura, analizan el profetismo, dándole al poeta constantemente el título honorífico de "Poet". La caracterización de Mahoma parte de su afirmación de que "era profeta y no poeta, y por eso su Corán debía ser considerado una ley divina, y en modo alguno un libro humano destinado a la enseñanza o la diversión". Prosigue Goethe:

Si ahora queremos indicar con más detalle la diferencia entre profeta y poeta, debemos decir: ambos están poseídos y animados por *un* dios, pero el poeta desperdicia el don que le fue concedido en el placer, para producir placer, alcanzar honores por su obra o, en todo caso, una vida agradable. Desatiende todos los demás fines, trata de ser variado, de mostrarse ilimitado en intención y presentación. En cambio, el profeta ve un solo fin definido; para alcanzarlo se vale de los medios más sencillos. Quiere proclamar alguna doctrina y, como si llevase un estandarte, quiere juntar a los pueblos con y en torno de ella. Para esto sólo es necesario que el mundo crea; así, pues, tiene que volverse monótono, pues lo variado no se cree, se reconoce.

El desprecio con que aquí habla de "alguna doctrina" del profeta que "sólo" es necesario creer, acusa un enorme alejamiento de Goethe respecto de la palabra profética. El *Diván* opone a ese mundo sagrado un mundo de la imaginación profano y gozoso, que está situado en el mismo Oriente fabuloso que las mejores obras de prestidigitación de Wieland y Voltaire. También él quiere recordarle a un presente prosaico la existencia de otro mundo, "la magnificencia de la poesía, en la cual se refugian la humanidad pura, la moral, la alegría y el amor para consolarnos de la lucha de castas, de las fantásticas monstruosidades religiosas y del misticismo abstruso, y para convencernos de que finalmente, a pesar de todo, ella guarda la salvación de la humanidad". El Hafis de Goethe es el mito del poeta que rehuye el mundo y canta la belleza en una era aburguesada. Su disfraz oriental traduce el distanciamiento interior que existe entre este arte y el presente. Hasta los juegos caligráficos de los orientales le gustaron a Goethe, le agradaba ver que estos maestros consumados "glorifican sus canciones por medio de la escritura y no por medio del canto". Sin embargo, no podía quedarse para siempre en esas lejanías, pues sólo el huracán de los sucesos lo había ahuyentado hasta aquel suelo. Cuando el mundo volvió a sosegarse, regresó a la realidad alemana y ejerció su oficio de "Poet" en una forma menos desafiante. En la personalidad del viejo Goethe, que había adquirido dimensiones universales, también este aspecto halló su lugar correspondiente. Goethe llenó los intervalos cada vez más grandes entre sus momentos visionarios con empresas científicas o de redacción, y se dedicó al intercambio espiritual con escritores de muchos países, con la intención de fundar la "literatura universal", el imperio universal de los buenos espíritus escritores de todos los pueblos. A estos

espíritus los atrajo ahora a Weimar. Uno de ellos fue Eckermann, a quien Goethe convirtió en el ejemplo de lo que un talento pequeño puede realizar como auxiliar de uno grande. Este fiel compañero sacrificó su felicidad para sólo ser espejo de su amado, aunque no bien comprendido, maestro. Según el testimonio del propio Goethe, a Eckermann le debe en gran parte haber terminado el *Fausto*.

El viejo Goethe literato sentía admiración por París, que sólo conocía a través de la literatura y las descripciones orales. Su idea de la literatura universal encontró allí el primer suelo propicio, sobre todo entre los jóvenes críticos del *Globe*, que se encargaron de la creciente fama mundial del futuro poeta del *Fausto*. La literatura universal es la meta suprema a que puede llegar el pensamiento literario; el literato que había en Goethe se propuso esta meta, y a través de su trato con los dirigentes del *Globe* se convirtió en el santo patrón del literato moderno cuyo cuartel general se hallaba en París. Desde la fundación de la Academia francesa, París era la capital de la literatura europea. Allí con la pluma y el tintero se habían librado las brillantes batallas de la Ilustración, allí surgieron una y otra vez autores que cubrían de gloria el oficio de escritor, comprendiéndolo como una perfecta artesanía literaria o como el arte de la lucha espiritual. El idioma francés, como instrumento literario, se había adelantado en más de un siglo a todos los demás. Se había pulido hasta convertirse en el idioma más flexible, más inteligente y más deslumbrante, que aseguraba aun al escritor mediano un brillante efecto poético o retórico. El gusto romance por el juego sensual con la palabra, por la forma bella como fin, que ya trasluce en las obras de Molière, Corneille, Racine y Voltaire, hizo de este idioma el órgano destinado a la conversación ingeniosa y la elegancia diplomática. El pulimento de la literatura francesa ya era en tiempos de Goethe su ventaja y su debilidad; le da riqueza en matices, pero también el refinamiento excesivo que a los no franceses parece a menudo pura oratoria. Por eso los nuevos logros de la secularización siempre se efectuaron en París: el *pathos* nacional, el ímpetu de la oposición revolucionaria, el juego con los elementos mágicos y visionarios del lenguaje, el aprecio del buen estilo como fin en sí mismo.

Al viejo Goethe que simpatizaba con la literatura universal, estas características lo sedujeron durante algún tiempo, tanto como en otra época el refinamiento de los poetas persas, y correspondió a la admiración que le tributaban sus jóvenes colegas franceses con envidiosos cumplidos. Sin embargo no fue al poeta Goethe a quien aquéllos dieron fama mundial, sino al escritor Goethe, al redactor de escritos críticos y biográficos, de epístolas, al pensador y al compañero de conversaciones inteligentes. Cuando Goethe conoció más de cerca a sus amigos, fue inevitable cierta desilusión, como en el caso de los persas. Así sucedió ya con la visita de Madame de Staël, cuya conversación brillante lo enervó pronto, pues no veía en ella más que la

ignorancia, más elegante, de lo que es poesía. En aquella época Schiller también expresó contundentemente lo que él pensaba sobre el esteticismo puro. "En todo lo que llamamos filosofía, y por lo tanto en todas las últimas y supremas instancias, estamos en pugna con él y seguimos en pugna, a pesar de todo lo que se hable. Pero su naturaleza y su sentimiento es mejor que su metafísica, y su bello entendimiento se levanta a una capacidad genial. Quiere explicar, comprender y medir todo, no establecer nada que sea oscuro e inaccesible y que no pueda iluminar con su antorcha, pues eso no existe para él. Por eso siente una terrible repugnancia por la filosofía idealista, la cual, en su opinión, conduce a la mística y la superstición, que para él son aire irrespirable y mortal. En él no existe ningún sentido para aquello que llamamos *poesía*, de esas obras sólo puede apropiarse lo pasional, lo retórico y lo general, pero nunca apreciará algo falso, aunque no siempre será capaz de reconocer lo verdadero." No existen mejores palabras para deslindar poesía y literatura. Estas palabras también explican por qué Goethe se portó tan pronto con Madame de Staël como el "hombre hiperboreal" que ella creía tener ante sí. Alguna vez Goethe comentó: "En el fondo, comete uno un pecado contra el Espíritu Santo si asiente uno a una sola de sus palabras."

Igual que con esta francesa le sucedió a la larga con la literatura francesa contemporánea. Por ella se dio cuenta de que, a pesar de todo, había entregado su alma al "Espíritu Santo". En 1828 escribe a Zelter: "Además, observa que la literatura universal que invoqué se derrama sobre mí y parece querer ahogarme como al aprendiz de brujo." En marzo de 1830 dice al Canciller von Müller que Francia no había tenido ningún escritor genial desde Voltaire, Buffon y Diderot. "Si los franceses se ponen impertinentes, se lo diré con palabras muy claras antes de irme al otro mundo. Si se ha vivido tanto como yo y se pueden contemplar con un espíritu tan despojado los últimos cincuenta años, le toma uno bastante asco a todas esas cosas que se escriben."

El ocaso de la aristocracia

También los románticos atribuyeron al poeta el juego, el ensueño y el alejamiento del mundo, pero con propósitos más deliberados que Goethe. Según ellos, el poeta no pertenecía a este mundo, sino al mundo de lo trascendente, quedaba fuera de la humanidad como el hijo de las Musas había quedado fuera de la sociedad burguesa. Lo llamaban de esta manera, afectuosa o irónicamente, cuando querían hacer resaltar su desarraigo en este mundo.

El Godwi de Brentano se lamenta: "Pues yo mismo soy un poema, como toda mi poesía. Pero vivo en tiempos en que se ha perdido la forma bella, y me siento atemorizado e infeliz porque no puedo vivir en mi forma real." Esto no se refiere a la destrucción del mundo aristócrata por la Revolución,

sino que indica una crisis interna del hombre poético. El "Poet" romántico es el poeta desterrado por excelencia. Es el tipo raro a quien unas veces se compadece por sentimentalismo y otras se apostrofa con humorismo, el ser que vive fuera de su época y a quien el sereno nocturno Bonaventura le grita en su buhardilla: "¡Oh, amigo poeta, quien ahora quiere vivir no debe hacer poesía!" Le atormenta el miedo ante la devastación del mundo, que persigue al Conde Federico en *Ahnung und Gegenwart* ("Presagio y presencia") de Eichendorff. "Entonces se apoderó de él una nostalgia indescriptible, y al mismo tiempo el temor de que el sol se hundiese para siempre en el mar." He aquí la pesadilla de la aniquilación de la poesía, de la caducidad del poeta, de la incapacidad vital del literato. Este presagio ensombrece todas las figuras que siguieron fieles al espíritu romántico en el progresivo desencantamiento del mundo y que trataron de salvar la nobleza de la imaginación.

Eichendorff sintió este desencantamiento con tanto dolor porque había nacido aristócrata. La Revolución había sellado el destino de la aristocracia de nacimiento y también en Alemania resintió directamente el curso de los acontecimientos políticos. La doctrina de la libertad, igualdad y fraternidad de todos los hombres le asestaron un golpe tan fuerte como los impuestos del ejército de ocupación francés. Así, no fue ninguna casualidad que la Contrarrevolución romántica fuese dirigida por muchos autores aristócratas. Novalis, Arnim, Kleist, Fouqué, Eichendorff, Chamisso, Lenau, Platen, Annette von Droste-Hülshoff, todos ellos se sintieron representantes de la tradición aristocrática. Estos poetas dieron al programa del romanticismo su color antirrevolucionario y feudalista, que luego también fue adoptado por espíritus burgueses. Todos los románticos soñaron con restablecer el mundo aristócrata, pero no el clasicista, sino el medieval. Entre ellos, los literatos de sangre azul aún gozaron por lo general del privilegio de que en su juventud no se les obligara a ejercer un oficio para ganarse la vida. Elegían la carrera militar que correspondía a su rango o vivían de lo que producían sus posesiones. Pero la crisis económica de su clase se cebó precisamente en los más grandes. Tuvieron que romper con los conceptos de su casta, en su forma de vida y aún más en su modo de pensar. La vida aristócrata les servía para presentar una visión poética que sobrepasaba en mucho la mera glorificación de un ideal histórico. Por eso las familias de Kleist y Annette Droste no consideraron a estos poetas como una gloria, sino como una mancha de su linaje. Se creó una tensión entre la tradición y la visión aristócratas que condujo, a unos, a llevar una extraña vida doble, y a otros a suicidarse. Este florecimiento de la aristocracia en la poesía fue su canción fúnebre. Mostró a todo el mundo que moría el esplendor caballeresco.

La familia de Eichendorff empobreció a causa de las guerras napoleónicas y tuvo que vender sus posesiones, entre las cuales se contaba el castillo

Lubowitz en Ratibor, donde el poeta había pasado una infancia muy dichosa. El ingreso forzado a una carrera de funcionario fue el golpe del destino que lo hizo exteriormente infeliz, pero que lo convirtió interiormente en un gran poeta. La nostalgia del "viejo jardín" de la felicidad, cubierto de maleza, del castillo paterno sobre las copas de los bosques del terruño, es el tono más profundo, la "música universal" de sus poemas. Nadie hizo tan popular la belleza de la vida aristócrata, con sus castillos, cacerías y fiestas, como este barón de Silesia que ya no pudo ser un aristócrata rural. Pero su melancolía es algo más que el dolor por esta pérdida personal, apunta por encima de lo pasado hacia lo eterno:

Denkst du des Schlosses noch auf stiller Höh?
Das Horn lockt nächtlich dort, als ob's dich riefe,
Am Abgrund grast das Reh,
Es rauscht der Wald verwirrend aus der Tiefe—
O stille, wecke nicht, es war, als schliefe
Da drunten ein unnennbar Weh...

["¿Te acuerdas aún del castillo sobre la cumbre silenciosa? / El cuerno suena en medio de la noche, como si te llamase, / junto al abismo pace el corzo, / te confunde el susurro del bosque desde el fondo— / ¡Oh, calla, no despiertes! Pareció como si durmiese / una indecible pena allá abajo."]

Las inquietudes espirituales de la época revolucionaria hicieron que Kleist, cuando era un joven oficial, abandonase la tradición militar de su familia y se lanzase a la pendiente del oficio de escritor. No pudo pisar suelo firme en ella, y se pegó un tiro en el momento en que se agotaba su reducida pensión —lo cual no quiere decir que sólo fuera la víctima de sus dificultades económicas. Uno de sus últimos escritos fue una petición al Canciller del Estado von Hardenberg, que no obtuvo contestación, en la que solicita el adelanto de veinte *louisdors* porque le es imposible conseguir un equipo de oficial, debido al "desorden considerable en que, precisamente por la pérdida de aquel periódico vespertino, fue a parar mi caja de caudales". Acaba diciendo: "Este favor tranquilizará en forma bienhechora mi corazón, pues sabré con certeza que V. Excelencia ya no abriga en su pecho ningún rencor contra mí; y, pidiendo a V. Excelencia se digne aceptar mi promesa de que en cuanto termine la guerra haré lo necesario para retribuirle esta deuda de honor, acompañada de mi gratitud eterna e inextinguible, quedo de V. Excelencia el humilde servidor H. v. Kleist." Detrás de esta penosa cortesía forzada ya estaba decidido el terrible final.

El suelo feudal del arte se desmoronaba. Un poeta que en el siglo XIX aún permanecía en él sólo llevaba una existencia ficticia. Era una curiosidad, tal como un poeta con los ornamentos sacerdotales o un poeta en el desierto. Y, sin embargo, de la raíz agonizante aún brotaban flores, y a veces parecía

como si nuevamente obrase un milagro. Pues el conflicto con la aristocracia prosiguió durante todo el nuevo siglo, y su resultado en la literatura fue menos definido que en la política. La literatura moderna gira en torno del contraste entre la doctrina artística romántica y la realista, y este contraste no era en el fondo otra cosa que una nueva forma del viejo antagonismo entre pensamiento aristócrata y popular. La aristocracia tomaba parte en toda reacción contra la fe progresista de la Ilustración, llamada ahora liberalismo.

Es cierto que también había aristócratas que —como Hutten o como los nobles de los *Wanderjahre* de Goethe— se sentían llamados a reconciliar a los dos mundos, y hasta hubo algunos que rompieron voluntariamente con los privilegios de su abolengo y se pasaron al bando del pueblo y de los revolucionarios. Los ejemplos más sensacionales se dieron en Inglaterra, de donde Shelley fue expulsado como un perro sarnoso y en donde Lord Byron comprometió en forma inaudita a su casta. El hecho de que Byron perteneciese a la alta nobleza aumentó en no poca medida la fascinación que irradiaba de su persona. La residencia familiar que heredó, Newstead Abbey, ya estaba tan descuidada que casi era inhabitable, y sólo le infundió al niño el sentimiento de una profunda pérdida. La decadencia social de su familia, que comprendió cuando ocupó su curul en la Cámara de los Lores, exacerbó su descontento del mundo y lo llevó a lanzarse a la odisea que describió en los cantos del *Childe Harold*. El cantor errante aparece aquí como Ahasvero, y su rebeldía a veces patética y a veces cínica cundió por la poesía de todos los países. Desde entonces, por todas partes se unían renegados aristócratas a los que luchaban por un mundo mejor. En Austria, el conde Auersperg adoptó el seudónimo de Anastasius Grün y se convirtió en el cabecilla de los poetas revolucionarios anteriores al levantamiento de Marzo de 1848. En Francia, George Sand, que capitaneaba el socialismo literario, mostraba con orgullo su ascendencia aristócrata. Era la heredera de una gran fortuna, pero su padre fue también el rebelde propietario de la residencia rural de Nohant en Berry, y en ella escribió George Sand las primeras novelas francesas de campesinos, cuando la propiedad pasó a sus manos. La misma línea de conducta siguió el vizconde De Maupassant, descendiente de un antiguo linaje, que nació en el castillo de Miromesnil, pero que ingresó en la carrera de funcionario y se convirtió al realismo en su calidad de escritor. El representante en Inglaterra fue Swinburne, quien provenía de la más antigua aristocracia anglo-danesa, y que provocó gran indignación con su liberalismo político y religioso.

También fue en Inglaterra donde el retraimiento reaccionario del aristócrata produjo las flores más curiosas. Ya en el siglo XVIII había habido extravagantes feudalistas que vivían en castillos y abadías de gótico artificial, rodeados de los pintorescos cachivaches de la Edad Media. Walter Scott, el

patriarca de la novela histórica burguesa, los imitó apenas tuvo los medios necesarios. Por las líneas paterna y materna pertenecía a dos de los cuatro grandes linajes escoceses, cuyo esplendor se había apagado desde mucho tiempo atrás, y contemplaba con orgullo infantil este árbol genealógico. Para él, la culminación de su gloria fue el momento en que se le concedió nuevamente la nobleza hereditaria, y con la obstinación de un niño en sus juegos se dedicó a reconstruir en su finca de Abbotsford, sobre el Tweed, parte de la antigua magnificencia. A sus admiradores les pareció algo notable, pero su flamante construcción tenía realmente el aspecto de un decorado teatral para una obra de capa y espada.

En el Continente, desde el Congreso de Viena, la clase media se abrió paso hasta ocupar el primer plano, y entronizó un estilo de pensamiento ante el cual la totalidad de la aristocracia retrocedió llena de desprecio. Su valor se convirtió en pesimismo, vio en aquel estilo de pensamiento la incomprensión y la negación total de su esencia. El poeta aristócrata se presentó en toda Europa como el cantor de un paraíso perdido. Como noble empobrecido añoraba con dolor los buenos tiempos pasados o, como defensor de ideales anticuados, se convertía en un Don Quijote. A menudo conservaba aún en la mayor desgracia las mejores virtudes de su educación noble: la grandeza y la superioridad interiores, la conducta generosa de un corazón verdaderamente libre. Eichendorff se resignó en esta forma a su mala estrella. Pero la desgracia también revelaba a menudo los aspectos negativos de los que habían nacido nobles: el orgullo estéril, la afectación tiesa, la presunción enfermiza del *décadent*. Estos ofendidos se aferraron a sus ilusiones con amargura o con torpeza; se dejaron enredar en aquellas maquinaciones ambiciosas destinadas a recobrar la irremisible pérdida. En Italia, el conde Manzoni, el amigo de Goethe, fue quien supo conservar el estilo señorial en la forma más hermosa. Después de convertirse al catolicismo se puso a la cabeza de la escuela romántica italiana y obtuvo en la nueva Italia la dignidad senatorial. Pero Leopardi, el conde amigo de Platen, revistió un aspecto más moderno a causa de su desgracia. Era tan pobre que dependía totalmente de sus protectores, y aún tuvo problemas económicos cuando por fin consiguió que su familia le concediese una pequeña renta. Esta variedad del poeta melancólicamente desgarrado fue ilustrada en Alemania, en la forma más impresionante, por Nikolaus Lenau, que pertenecía a una familia aristocrática húngara de origen silesiano venida a menos, y que heredó de ella poco más que la perturbación espiritual de sus padres. Perdió su pequeña fortuna en especulaciones de la Bolsa, y el viaje a América que debía remediar sus problemas sólo lo convirtió en víctima de una empresa fraudulenta, lo cual contribuyó mucho a su derrota espiritual. En sus ociosos gitanos y en sus indios tristemente depravados cantó a las últimas criaturas de noble raza que, como él, tenían que morir en la ignominia.

Eduard Mörike muestra cómo se efectuó esta declinación de la aristocracia en un poeta romántico de origen burgués. Desde que escapó de los peligros órficos de su juventud, vivió el gran hundimiento sin adoptar una pose demoniaca, en silenciosa tristeza. En Cleversulzbach, su primera y única parroquia propia, comenzó a enmudecer su júbilo interior, y se entregó a una poesía idílica romántico-burguesa con la cual embelleció el mezquino ambiente de esta aldea de campesinos y la resignada segunda mitad de su vida. Su alma ya no cantaba a la vista de los manantiales y las primaveras de su tierra; levantó a este pasado delicados monumentos y se dolió pasivamente de su pérdida. Adornó y cantó la tumba de la madre de Schiller como la tumba de su genio; en el chirriar de la puerta de su jardín descubrió el aria de Mozart que comienza diciendo *"Ach, nur einmal noch im Leben"* y consagró una hermosa haya de su jardín a la memoria de Hölty. También tradujo magistralmente a Teócrito y Anacreonte, los modelos para este arte de miniatura. A grandes intervalos, compuso también piezas magníficas como aquella plegaria en que pide un bello contentamiento, los versos a la lámpara de mármol en la olvidada alcoba, su *Idylle vom Bodensee* ("Idilio del Bodensee") que, como las pequeñas obras clasicistas de Goethe, ilumina algunos objetos con la luz dorada del caer de la tarde, pero en que apunta el crepúsculo de la melancolía. En algunas ocasiones sí pudo realmente pisar por algunos instantes el mundo mítico de Apolo. En la *Schöne Buche* ("La hermosa haya") glorifica el santuario del árbol:

Aber ich stand und rührte mich nicht; dämonischer Stille,
Unergründlicher Ruh lauschte mein innerer Sinn.
Eingeschlossen mit dir in diesem sonnigen Zauber-
Gürtel, o Einsamkeit, fühlt ich und dachte nur dich!

[Mas detuve mi paso y no me moví; mi sentido interior / escuchó el demoniaco silencio, la calma insondable. / Encerrado contigo en este claro círculo mágico, / ¡oh, soledad!, sólo a ti te pensé y te sentí.]

Este sosiego del alma se transformó en el humor socarrón del *Stuttgarter Hutzelmännlein* ("El gnomo de Stuttgart") y de las picarescas Epístolas poéticas. Pero lo más perfecto que aún pudo lograr este melancólico fue la dorada tristeza de su pequeña novela *Mozart en su viaje a Praga* y los versos llenos de presagio de muerte intitulados *Erinna an Sappho*.

La contribución de los poetas aristocráticos al romanticismo francés fue tan importante como en Alemania. La aristocracia de Francia no dio por perdido el juego, ni siquiera en el siglo revolucionario, sino que siguió siendo una fuerza en la oposición. Una vez tras otra, escritores feudales como Chateaubriand o Lamartine, que no renunciaban a su fastuoso estilo de vida a pesar de todos los reveses, hicieron escuchar su voz gracias a su potente lenguaje. Sin embargo, un turbio presentimiento del fin pesó sobre ellos

con creciente intensidad, y de esta melancolía brotaron flores que figuran entre las más hermosas de la poesía francesa. El odio contra lo burgués, que se consideraba plebeyo, el antagonismo contra el espíritu democrático en el arte, constituyeron más que nada el alma de la lírica francesa, que se opuso al modernismo teatral y novelístico con el evangelio de la forma pura. Allí vivían los poetas románticos en completa introspección, como preciosas mariposas en el cáliz de sus ensueños, hasta que el frío cierzo de la época destruía su existencia. Así permaneció de Vigny en la serenidad de la cultura aristócrata, sin otros peligros que los interiores. Creía en el ideal guerrero, en lo raro y en lo selecto, pero sabía que su fe era inútil y escondió detrás de su orgullo una melancolía inconsolable. Finalmente se encerró en su sombrío castillo en la Turena y lamentó su vida desperdiciada. También Alfred de Musset tenía el corazón de un aristócrata del siglo pasado. Su introspección voluptuosa y triste, el tono mórbido de su poesía erótica fueron formas brillantes con que cubrió su decadencia y descomposición en el vicio.

Estos príncipes de ensueño encarnaron nuevamente en los Parnasianos, quienes también contaban con más de un aristócrata por nacimiento. Aquí se erigió un culto esnobista con todas las reminiscencias sublimes del arte del cantor noble, antiguo o medieval, del Sur o del Norte, y se enarboló la derrotada bandera de la *poésie pure*. Se cuenta de su jefe Lecomte de l'Isle que tuvo la intención de presentar su candidatura para el trono griego vacante. Su famosa exigencia de *"impassibilité"* sólo reiteraba el ideal de la serenidad cortesana, que se le recomendaba también por todos lados al Tasso de Goethe. El conde Villiers de l'Isle-Adam, noble católico de la Bretaña, fue quien mantuvo más inflexiblemente viva la herencia romántica; no fue sino al final de su vida cuando encontró en los simbolistas los compañeros con los que podía congeniar. El conde Gobineau resumió las impresiones de su carrera diplomática en su ensayo sobre *L'inégalité des races humaines*, con el que fue uno de los que prepararon el camino a la teoría racista antisemita.

En el mundo moderno, todo lo que está destinado a conservar el esplendor del absolutismo produce la impresión de un accesorio anticuado: las academias, los cargos de poeta de la corte, los títulos y condecoraciones para distinguir el mérito literario, y también el título aristócrata del poeta o el concepto artístico cortesano. La humanidad burguesa los mira con sospecha o con burla, considera que no tienen nada que ver con la maestría artística y sólo los toma en serio en el campo social o de negocios. Pero la democrática Inglaterra también conservó como Francia el gusto por estos restos. Allí, el cargo de *poeta laureatus* en la corte se utilizó por lo general para transformar a los escritores de inclinaciones jacobinas en fieles servidores del Estado. A uno de éstos, el productivo Southey, quien de bardo revolucionario se había convertido en el beato cantor de Albión, Byron dedicó su *Don Juan*, arrancándole en

la dedicatoria la máscara del apóstata. Keats escribió a un amigo: "Si tuviera que elegir, rechazaría una coronación petrarquista de poeta —a causa de la hora de mi muerte, y porque las mujeres sufren de cáncer." Pero el antiguo revolucionario Wordsworth no desdeñó el ascenso a poeta oficial de la corte. Después de él ocupó esta sinecura Tennyson, quien parecía hecho para este cargo por su pulida perfección formal y evolucionó hasta convertirse en el portavoz del imperialismo inglés, en el verdadero representante de la literatura victoriana. El representante de los *tories* literarios que tuvo más éxito fue lord Distraeli, quien se valió de su literatura para llegar al poder. Alcanzó el objetivo de sus ambiciones, el puesto de Presidente del Consejo, y se convirtió en uno de los clásicos del pensamiento inglés de hegemonía universal.

También en la literatura alemana se produjeron reacciones contra el espíritu burgués. Sin embargo, como ni siquiera el Weimar de Goethe había sido la capital alemana, estas imitaciones no podían desplegar aquel esplendor. El más brillante arte cortesano de vanguardia, el "clasicismo de Munich", parece más bien una caricatura del clasicismo de Weimar. Maximiliano II de Baviera, quien organizó el *"Musenhof"* ("Corte de las Musas") de Alemania del Sur, continuó los sueños de su padre realizando el plan del "Maximilianeum", una especie de escuela superior para la formación estadista de la juventud mejor dotada. El concurso para la realización de esta obra debía proporcionar al mismo tiempo el esperado nuevo estilo arquitectónico, la amalgama monumental de las tradiciones clásica y alemana, y no faltó quien realmente creyera tener ante sí esa fusión cuando se terminó la construcción del edificio. Bajo "los rayos de esperanzas casi ilimitadas", como dijo el historiador Sybel, afluyeron sabios de todas partes a la Universidad de Munich para crear la nueva edad de oro, con el apoyo financiero de los caudales privados de la corona. Detrás de todo esto había un plan político, como en los días del "último caballero" Maximiliano: la intención de fomentar el federalismo entre los pequeños estados alemanes y contrarrestar así los movimientos de Prusia, que aspiraba a la corona imperial.

A este fin también debían consagrarse los poetas que tomaron posesión del Parnaso de Munich. Su jefe era Emanuel Geibel, a quien se invistió de gran poder y cuya opinión era decisiva en el otorgamiento de la "medalla de Maximiliano". El círculo de los elegidos se reunía, según el ejemplo platónico, en los "simposios" semanales que se efectuaban en el palacio, en una estancia de estilo rococó, y a los que eran invitados por el rey. Se esperaba de Geibel que diera nueva vigencia a las leyes de la belleza pura y que fundara una nueva literatura idealista, cuyo centro sería Baviera. La aureola feudal de este círculo y el talento propagandístico de su presidente, quien tiranizaba a todo el grupo en su calidad de cacique, pudieron despedir durante algún tiempo una luz que no dejó de causar sensación por todas partes. La figura predilecta de estos poetas de Munich fue el cantor aristócrata que, in-

comprendido, soporta con estoico orgullo la banalidad de una era plebeya. Crearon toda una fraseología del incomprendido, que se popularizó especialmente con las baladas de Geibel, Leuthold, Lingg, el conde de Schack, y también de Spitteler. Pero su fe en la majestad intemporal de la poesía ya no era más que una pose, su superioridad era ilusoria. Pues las formas marmóreas y la lírica preciosista que estos semidioses difundieron con la aureola de la lujosa perfección, resultaron ser una caída profunda a una grandeza y solemnidad falsas. Su recubrimiento dorado se desconchó y debajo apareció el frío yeso. El nuevo florecimiento terminó repentinamente aún antes de que Bismarck triunfase sobre Baviera. Los miembros del simposio eran casi todos "extranjeros", es decir, no bávaros y, para más, protestantes, liberales y partidarios de Prusia, que creían poder pasar por alto sin más ni más las intenciones políticas del rey. El mismo Geibel despreciaba la ciudad de Munich, sobre cuyos vapores cerveceros había instalado su aterciopelado trono. En 1868 escribió un poema panprusiano, que provocó su despido inmediato y la suspensión de su sueldo, y entonces otros muchos presentaron también su renuncia.

El sucesor de Maximiliano II, Luis II, también acariciaba ilusiones parecidas, pero sus dioses eran otros. En 1864 llamó a Richard Wagner a Munich y firmó con él aquel pacto solemne entre rey y cantor, que para muchos aún representa una cumbre nunca vista de la cultura. Pero este espectáculo fantástico sólo duró año y medio, hasta el momento en que el hermoso adolescente real capituló ante los soplones de la corte y Wagner tuvo que huir a escondidas de la ciudad de su primer triunfo.

Cuando a fines de siglo un "neorromanticismo" se enfrentó a la literatura pornográfica y proletaria del naturalismo, fueron otra vez aristócratas quienes dieron brillo a esta reacción. Es cierto que los aires marciales que se dio D'Annunzio, el "príncipe de Montenevoso", emitían un olor tan penetrante como la poesía de cloaca de ciertos naturalistas. Pero con Hugo von Hofmannsthal apareció el espíritu aristócrata una vez más en forma seductora. Niño prodigio literario, también él estuvo peligrosamente cerca de la decadencia. Su lírica juvenil se regala con la magia de sonidos y visiones, como *Ein Traum von grosser Magie* ("Un sueño de gran magia"). Su caballero Claudio en *Der Tor und der Tod* ("El necio y la muerte"), excluido de la vida, irradia la misma melancolía hechicera que el *Corneta* de Rilke, su Requiem para Arnold Böcklin llamado *Der Tod des Tizian* ("La muerte del Ticiano") es un concierto embriagador de palabras y colores. En el *Bergwerk zu Falun* ("La mina de Falun") intentó el logro supremo, el acceso a la trascendencia auténtica. Pero esa puerta no le fue abierta. Llegó a sus límites, en una crisis en que casi dejó de ser artista y que lo hizo enmudecer durante largo tiempo. Como un hombre que había sobrevivido a los sueños de su juventud, aún logró sacar provecho de su desgracia. Reconoció que su vo-

cación era representar el gran pasado, y proporcionó al culto de la belleza profesado por los estetas la consagración de una fe. Nadie conocía tan bien como él los tesoros de la vieja Europa. Nadie podía evocar como él el aroma de aquellos tiempos, hacer vivir durante algunos instantes sus cosas y sus hombres, pues él mismo era un superviviente. En la elegante riqueza de su lenguaje, en la gracia radiante y la opulencia de sus piezas teatrales vive el encanto de Metastasio, el último poeta de la Corte de Viena.

También Hofmannsthal fue un imitador, pobre en ideas, pero con un sentido extraordinario de lo decorativo. Sus obras son puras "repeticiones" de modelos excelsos, lo mejor que hizo fueron sus discursos y ensayos sobre las grandes figuras de la literatura universal. En este vástago tardío, la poesía y la literatura se unen una vez más en una forma creativa. Su tónica es el dolor por la muerte de la belleza, en ese dolor consiste la nobleza de su selecto lenguaje. Como poeta de las reminiscencias sublimes, supo como pocos conservar vivo el sentido por la actitud aristocrática y por la belleza de la forma. Su procedencia del romanticismo se revela en el hecho de que, apenas habla de arte, se le escapa inmediatamente la palabra "mágico". En su conferencia *Der Dichter und diese Zeit* ("El poeta y la época presente") señala la "magia muda" aún eficaz de los poetas, estas "almas solitarias", y el "elemento muy ambiguo, escurridizo, peligroso, mágico" de los libros. Sin embargo, la distancia que separa al literato de los prototipos míticos se hace visible cuando, respecto del presente, declara:

> El poeta y el destinatario de la poesía, ambos ya no se parecen a las mismas figuras en cualquier época pasada. No quiero decir cuánto se parecen más al sacerdote y al creyente o al amante y al amado, en el sentido platónico, o al hechicero y al hechizado. Pues estas comparaciones encubren tanto como revelan una relación inaprehensible, en la que las magias tan distintas de todas estas relaciones se mezclan con otros elementos indescriptibles, que pertenecen exclusivamente al día actual.

La Pobreza

Cultura burguesa

Detrás de los muros de las ciudades creció desde la Edad Media el poder de la burguesía, dueña del futuro. Sus obras fueron el Humanismo y la Reforma, estos pilares de la cultura moderna, pero también el nuevo orden moral y económico que sustentaba a esta cultura. Las artes se encontraron aquí con condiciones totalmente nuevas, que afectaron sobre todo a la poesía.

En las ciudades viven los artesanos, los mercaderes y los funcionarios, que forman el núcleo de la sociedad burguesa, del pueblo. Como viven detrás de sus murallas cual una gran familia, su concepto más alto es la comunidad. El recuerdo orgulloso del pasado de su ciudad y las experiencias comunes del presente forjan la conciencia de solidaridad. Los ciudadanos viven y obran a través de la administración de sus asuntos públicos, del comercio y el tránsito, de la adquisición y el goce, en su actividad profesional y el progreso material. Piensan sobria y realistamente, son activos y optimistas; lo que más respetan es la ciencia que se dedica a la investigación de la realidad visible. De aquí proviene su bienestar político y económico, el avance técnico, el patriotismo y la propiedad acumulada durante generaciones.

Las mismas características que habían hecho florecer las ciudades de la Antigüedad se revelan también en la fuerza y la alegría de vivir que encontramos en las ciudades-repúblicas a fines de la Edad Media. Su clima espiritual se componía de alegría de vivir, del goce sensual de lo inmediato, del placer por los bienes heredados y adquiridos, de la actitud benigna respecto del vecino. Nunca se sintió el hombre tan a gusto en la tierra como bajo el abrigo y la protección de estas ricas colonizaciones. Para verlo basta leer la autobiografía del ciudadano de Augsburgo Burkard Zink, quien, en vez de describir su infancia, copia de una crónica los acontecimientos de su ciudad durante sus años mozos, o el *Lobspruch der Stadt Nürnberg* ("Elogio de la ciudad de Nuremberg"), en el que Hans Sachs va presentando las cosas memorables de su amada ciudad natal como si las fuera sacando de una caja de juguetes:

Schau durch die Gassen überall,
Wie ordentlich sie sein gesundert;
Der sein achtundzwanzig fünfhundert,
Gepflastert durchaus, wohl bronnen,
Mit hundertsechsehen Schöpfbrunnen,
Welche stehn auf der Gemein,
Und darzu zwölf Rohrbrunnen sein.
Vier Schlagglocken und drei klein Uhr,
Zwei Türlein und sechs grosse Tor

Hat die Stadt und elf steinen Brucken,
Gebauen von grossen Werkstucken—

["Mira todas las calles, / cómo están trazadas ordenadamente; / de ellas hay quinientas veintiocho, / todas empedradas, bien asoleadas, / con ciento dieciséis pozos, / que pertenecen a la comunidad, / y además doce bonitas fuentes. / Cuatro campanas y tres pequeños relojes, / dos puertitas y seis grandes puertas / tiene la ciudad, y once puentes de piedra, / construidos con grandes sillares—"]

El bien espiritual más hermoso que crece en este abrigo es la humanidad libre. En contraposición al orgullo de la nobleza, a la solemnidad de los sacerdotes, al fanatismo del vidente, a las tenebrosas actividades de los magos, ella es la gloria del hombre burgués. Su fuerza reside en que observa con atención las cosas de la realidad, estima su valor con los ojos abiertos y calcula su utilidad. El criterio para la utilidad procede de sus necesidades, que son primeramente de índole material. El nervio de la cultura burguesa es el dinero. Esta cultura fue creada por los comerciantes que a fines de la Edad Media aparecieron como una nueva aristocracia; sus portadores fueron los funcionarios ricos y los artesanos que les compraban las mercancías y se regalaban con el nuevo lujo. Cuando los ciudadanos patricios se hicieron cargo del cultivo de las artes, las virtudes burguesas y el dinero también se volvieron decisivos para el artista. Éste se halló ahora en una situación completamente diferente. La nobleza de nacimiento podía suplirse con la nobleza espiritual, y se podía fingir religiosidad cuando los clientes eclesiásticos la pedían, pero las virtudes de una posición segura, sobre todo el dinero, o se tenían o no.

En las grandes épocas de la poesía, el espíritu no era siervo del dinero. Se dice que en Atenas los poetas aceptados para la competencia de tragedias recibían originalmente, como regalo de honor, un macho cabrío, el animal destinado al sacrificio de Dionisos. Hesiodo obtuvo como premio en la competencia de cantores un trípode que consagró a las Musas. Los profetas de los judíos vivían como ascetas, Yahvé los alimentaba milagrosamente, como a Elías por medio de los cuervos. En ocasiones leemos que les ordenaba, durante la ejecución de un mandato, no beber ni comer y no regresar por el mismo camino —tan ajenos eran al modo de vida de la gente profana—. También demostraban su ascetismo no recibiendo ninguna recompensa por sus sentencias. La remuneración monetaria era inconcebible allí donde Dios hablaba con los hombres; el intermediario sólo podía aceptar un regalo, una señal de gratitud. Los videntes siempre vivieron de regalos en toda época, y con ello estaban satisfechos.[1] Las ofrendas consistían principalmente en

1 Aún Schiller opina que "a los poetas debía dárseles como recompensa un regalo y no un sueldo; existe un parentesco entre los pensamientos felices y los dones de la fortuna, ambos caen del cielo" (Carta a Goethe, del 12 de Julio de 1799).

alimentos y vestidos, regalados por corazones llenos de emoción. Los falsos profetas aprovecharon esta práctica, renunciando aparentemente para así obtener más ganancias. Pero los verdaderos profetas podían ser tan inflexibles que hasta rehusaran los regalos. Así el profeta Eliseo con el sirio Naamán, quien llegó con diez talentos de plata y seis mil piezas de oro y diez mudas de vestidos, para ser curado de la lepra. Cuando el criado de Eliseo salió tras del forastero y le sacó con astucia algo de sus tesoros, el maestro lo cubrió de lepra para castigarlo.

Sin embargo, los profetas bíblicos tienen un rasgo extraordinario, pues, a pesar de su renunciación, se distinguen por una inflexible conciencia social. ¿Les abrió su abstinencia los ojos para el sufrimiento de los pobres? Hablan contra los ricos con un valor y una pasión incomparables. Ya Amós une su anunciación del Juicio con una polémica social agudísima, fustiga los fraudes de los comerciantes, la tergiversación y la supresión de la justicia. También Isaías lanza estas acusaciones revolucionarias. "¡Ay de los que juntan casa con casa, y allegan heredad a heredad hasta acabar el término! ¿Habitaréis vosotros solos en medio de la tierra? Ha llegado a mis oídos de parte de Jehová de los ejércitos, que las muchas casas han de quedar asoladas, sin morador las grandes y hermosas. Y diez huebras de viña producirán un zaque, y treinta modios de simiente darán tres modios." Aquí aún se pone en labios de Dios el lamento por la miseria terrenal. La injusticia de los ricos provoca su ira y es uno de los motivos principales de su decisión aniquiladora. Sólo a Dios pueden acogerse los pobres en los tiempos de iniquidad en que los inteligentes callan. Pero como Dios habla a través del profeta, éste se convierte en el prohombre de los oprimidos. Esta peligrosa actitud irrazonable es característica del verdadero siervo de Dios. Ninguno de los grandes profetas careció de ella.

Los sacerdotes se portaban como los falsos profetas: se valieron del ascetismo como de una palanca para ganar bienes terrenales. Desde la alta Edad Media también se mundanizó la Iglesia cristiana; ése fue el motivo de su decadencia y la causa de la fundación de las órdenes mendicantes que retornaron al ideal de la pobreza religiosa. Este ideal siempre había existido con mayor pureza en los monasterios; la pobreza figuraba entre los votos monásticos. San Francisco de Asís se desposó con ella —tan sagrada le parecía—. Todos los poetas, artistas y sabios que llevaban el hábito, los que sostuvieron la cultura medieval, vivieron como santos pordioseros. La consagración eclesiástica quitó lo opresivo a su pobreza personal y la convirtió en impulso para grandiosas realizaciones. Esta solución genial del problema social hizo posibles figuras como Urbano Valeriano, a quien su sobrino Pierio describe como el prototipo de un sabio feliz al final del tratado *De infelicitate litteratorum*. Valeriano era profesor de griego en Venecia, viajó por Grecia y el Oriente y otros países como monje mendicante, en sandalias, sin montar

ningún animal, sin poseer un solo centavo y sin caer nunca enfermo. La privación monástica era su segunda naturaleza, vivía contento por no tener necesidades y rechazó todos los honores y ascensos que se le ofrecieron. Sus discípulos lo amaban por considerarlo un sabio pitagórico, y murió con la sonrisa en los labios después de una larga y dichosa vejez.

Los humanistas aún conocieron este ideal monástico. Su felicidad en el estudio de los libros en la tranquilidad de su celda no era en el fondo otra cosa que el modo de vida monástico trasladado al ámbito profano. Las escenas más hermosas de la vida humanista se asemejan a un monasticismo secularizado, a una *vita paupera et contemplativa* fuera del claustro, pero alejada igualmente del ajetreo mundano, como la pinta Durero en el "Jerónimo en su celda". En muchos humanistas aún se conserva visible esta relación. Petrarca fue efectivamente sacerdote; abrazó la carrera religiosa para escapar al odiado estudio jurídico impuesto por su padre —también para él este era el único camino hacia la independencia. Cuando Ariosto se casó, lo hizo en secreto para seguir percibiendo sus beneficios eclesiásticos. Erasmo de Rotterdam inició su carrera como monje, se ordenó de sacerdote y vivió en su refugio de Basilea de los ingresos de su sinecura eclesiástica, una canonjía catedralicia en Deventer. La Reforma dio fin a esta apacible situación. Lutero rompió con la vida monástica y la sustituyó por el ideal del oficio burgués desempeñado con fidelidad. Su escarnio público del monasticismo y la secularización de los bienes de la Iglesia fueron para el poeta la señal de que también él tenía que buscarse una nueva fuente de ingreso.

En el mundo burgués todos tienen que ganarse el pan de cada día con su trabajo. Sin embargo, es muy difícil que el burgués y el artista lleguen a un acuerdo sobre lo que es trabajo y lo que no lo es. Es cierto que en la vida de casi todos los hombres, aun en la del desprendido, llega el momento en que reconoce la belleza de la obligación profesional. El hombre maduro ya no quiere libertad a cualquier precio, busca el deslinde nítido, la limitación en una forma cerrada. Por eso los grandes poetas burgueses también cantaron el elogio al trabajo. Las novelas educativas de la época moderna, desde el *Wilhelm Meister* de Goethe, gustan de que su héroe encuentre la felicidad renunciando a la ilusión artística y entregándose a una profesión útil. Pero todas estas parábolas se convirtieron en una sabiduría barata que invirtió su sentido. El elogio que el poeta entona a lo sedentario sólo vale para él mismo con ciertas restricciones. Tener que ganarse el pan es para él, en el mejor de los casos, un contrapeso a sus excitaciones creadoras, un medio para el descanso y rejuvenecimiento espiritual. Tanto en su calidad de artista como de profesional trabaja en una forma diferente de la del artesano y comerciante, quienes sólo reconocen logros conmensurables con resultados directos y visibles. La actividad del artista es para ellos ocio, juego o locura. Nadie cuyo fin es ganar dinero puede trabajar como trabaja el genio cuando

quiere olvidarse de sí mismo, pero este frenesí es en el fondo tan poco burgués como el ocio. Detrás de este arranque está la voluntad de liberarse de la inquietud de la creación espiritual, que también puede volcarse repentinamente hacia el otro extremo. Cuando ha llegado el momento, se arroja la carga a menudo con el mismo fanatismo. Pero si el poeta está obligado a portarse continuamente como un ciudadano laborioso, busca el modo de resarcirse a escondidas, aunque sólo por la pura holgazanería, cuyo elogio ha cantado con tanta frecuencia como el del cumplimiento del deber. Ocioso, huye, como el holgazán de Eichendorff, de los días semanales del trabajo al Domingo eterno de la imaginación. Hebel, Mörike y Gottfried Keller, estos prototipos del poeta en hábito burgués, fueron maestros en el arte de rehuir el trabajo. Hebel se burló de la "necedad del trabajo" nórdica y declaró que el reino mesiánico era lo opuesto a esta actividad febril. "Por lo que respecta a Isaías, sólo quiero afirmar que quien lo pueda leer desde el Capítulo 40 sin sentir un ligero deseo de ser judío, aun incluyendo toda la ralea europea, un judío mendigo, ése no lo comprende, y mientras la luna aún brille sobre un israelita que lea esos capítulos, no se extinguirá tampoco la fe en la llegada del Mesías."

Shakespeare estaba aún arraigado en el mundo de la nobleza. En la burguesía no veía más que la plebe, el pueblo de artesanos sucios y malolientes, repelentes por su asquerosa comida, y en los albores de la era capitalista denuncia al oro como el ídolo adorado por esta plebe. Timón de Atenas lo ataca sarcásticamente como el demonio que gobierna al mundo:

> ¡Qué gran dios es el oro,
> pues se venera en un templo más infame
> que donde busca su alimento el puerco!
> Tú eres quien apresta el barco y corta la espuma,
> y logras que a un esclavo se admire y reverencie:
> ¡A ti la adoración! ¡Y que tus santos
> obedientes reciban la corona de la peste!

Timón pierde su fortuna por confiar en sus amigos, que lo abandonan después de su bancarrota. Injuria con odio frenético a esta ralea y se retira a un bosque para no vivir más entre los hombres. Allí encuentra oro enterrado y decide emplearlo en la destrucción de Atenas:

> Este amarillo esclavo
> arma y destruye religiones; bendice al maldito;
> hace adorable el horror leproso; encumbra a los ladrones
> y les da título, rodilla hincada e influencia
> en el Consejo del senado: es él quien puede
> regalar nuevas nupcias a la vetusta viuda.
> Ella, a quien el hospital y las abiertas pústulas
> arrojarían con asco, con esto obtiene nuevamente

la juventud de Abril. Ven, tierra impura,
ramera vil del mundo que siembras la demencia
en el tropel de las naciones; muestra lo que eres.

Cuando los burgueses reconocían al poeta, no querían oír de sus labios semejantes maldiciones del oro. Como los príncipes, también ellos esperaban la glorificación de sus virtudes y sus ideales, sobre todo la de su bien habida fortuna y del placer que ésta les proporcionaba. También miraban el arte con ojos prosaicos. Le pedían un objetivo razonable, el adorno de la vida activa y productiva y el servicio del bienestar público. Lo que en la obra de arte les complacía en primer lugar era el elemento artesanal, útil y patriótico; preferían la obra mediocre impresionante, nunca lo extraordinario. En los castillos y las iglesias sucedían cosas parecidas, pero allí esta actitud era señal de mal gusto, en tanto que en las casas burguesas era la regla. El arte burgués trabajaba al servicio del orgullo de familia y del patriotismo local, adornó los enseres de las salas, de los municipios, de los gremios, las armas militares y embelleció las ocasiones festivas de la comunidad. Cuando hacía esto, reinaba entre el artista y la burguesía la armonía, que se refleja en las casas y los municipios góticos, los retratos y las suculentas naturalezas muertas de la pintura flamenca, los libros del Rococó y del Biedermeier (romanticismo burgués). Todas estas cosas cautivan por la finura del detalle, por el rasgo idílico, por la maestría en lo pequeño. A la larga pueden causar tedio porque irradian una suficiencia demasiado placentera, esa estrechez filistea que también se manifiesta en las eternas guerras pequeñas entre las diferentes ciudades. Estos productos preciosos fueron creados como propiedad de una sociedad orgullosa y saciada; en ellos no encontraremos una hazaña espiritual, sino sólo la rutina del taller. También les falta el sentido por los grandes problemas formales, por lo verdaderamente creativo. Como obras de gusto refinado pertenecen más bien a la historia de la cultura y no a la del espíritu. Al lado de los artesanos que recibían encargos a manos llenas, el genio era menospreciado e incomprendido en forma ignominiosa. Rembrandt acabó sus días en el asilo de pobres, Schubert murió pobremente en la musical Viena. Allí donde la mayoría alcanza las mejores condiciones, éstas suelen ser malas para el individuo extraordinario.

Surgió entonces un tipo de poeta que respondió positivamente a las exigencias de la clase burguesa, y que encarnaba a satisfacción sus cualidades: el sentimiento social, la dicha de ser miembro de un grupo limitado, la inteligencia y la sobriedad calculadoras, la confianza risueña en el mundo. Este poeta creó el mito de esta forma de vida cívica, confirmó a los burgueses la belleza de su existencia y participó con convicción en su progreso. Se convirtió en portavoz del realismo, fomentó la moral de sus conciudadanos y él mismo pasó a ser un representante del alma burguesa. Como cantor de este mundo también podía alcanzar grandeza, en un estilo nove-

dosamente prosaico. Ya los maestros cantores se consideraron los sucesores de los caballeros poetas medievales, así como los mercaderes renacentistas se sentían los sucesores de los conquistadores guerreros. La idea de un nuevo rapsodismo asoma en toda la literatura burguesa moderna nacida del pensamiento social y realista. Esta literatura creó la lírica social y la lírica política, el drama patriótico y la novela de sociedad, la prosa poética. Su producto más original fue la novela social. En esta obra poética burguesa, el genio habló el lenguaje cotidiano, ennobleciéndolo, santificándolo o hechizándolo. Ya no habló más de dioses, héroes o demonios, sino de hombres y objetos que lo rodeaban y estaban a su alcance, puesto que ahora ya no había un Más Allá ni prodigio alguno. De esta secularización proviene toda gran obra poética del espíritu burgués, su enorme riqueza cognoscitiva y su fidelidad al objeto, su calor humano y su veracidad interior.

Pero en este medio ya no hubo ninguna comprensión directa de los problemas supremos de la poesía. El pensamiento realista, el fuerte de la burguesía, también fue el límite de su entusiasmo artístico. No tenía ninguna necesidad de transportes visionarios en juegos cultuales, le bastaba por completo la religiosidad en la Iglesia. Aún sentía menos inclinación por la purificación mágica del alma mediante el canto extático, pues no vivía rodeado de los elementos. Aceptaba la veneración de los héroes, pero no la del héroe que sobrepasa a todos, sino la glorificación del pueblo y de sus proezas comunes. Hasta la catedral de su ciudad era para el burgués el signo de su arraigo en la tradición local, quería que se le enterrase a la sombra de la iglesia, junto a sus antepasados. La poesía cantora de la burguesía se apegó a este mito del terruño, que fue una nueva aportación. Pero al mismo tiempo también fue una renuncia grave. Si un genio recordaba la consagración original de la palabra y la tomaba en serio, sólo provocaba asombro o risa. La profesión de poeta ya no debía significar una alteridad fundamental, sino que se le consideraba, según el caso, un talento provechoso o perjudicial, cuya responsabilidad total recaía sobre el individuo.[2] El poeta no podía en modo alguno derivar de esa condición una existencia singular, pues para él no existía ya la unidad de vocación y profesión. Ser poeta no era una función sagrada, ni siquiera un oficio reconocido, sino sólo un pasatiempo junto al trabajo provechoso. El individuo de talento se hallaba rodeado por cien ojos en que brillaba la desconfianza ante la imaginación, en una forma paralizante. Se le toleraba generosamente mientras frenara su entusiasmo, escondiera su éxtasis y reprimiera su inspiración. Hijo de este medio, él mismo veía su tarea con sobriedad, su afán de obtener seguridad y aplauso se oponía a

[2] "Sentir el influjo secreto del cielo y haber sido destinado por los astros para poeta, eso no significa otra cosa, dejando aparte la forma de expresión, que estar dotado de una naturaleza buena y adecuada para la imitación" (Gottsched, *Critische Dichtkunst*, 1730. Primera parte, Cap. I).

su ansia de nobleza, de pureza y profundidad. Se sometía a las opiniones y los encargos de sus conciudadanos, fingía ser un profesional útil y ejecutaba lo que se le pedía. Los adelantos de una ciencia racionalista contribuyeron día a día a menoscabar su conciencia poética, a tornarlo inseguro y a disminuir su prestigio.[3]

Esta situación podía cambiar repentinamente si el poeta no se limitaba a transfigurar las cosas existentes. En el gran talento dormían el estremecimiento cósmico, la conmoción mística, la embriaguez entusiasta como sublimes reminiscencias, y cuanto mejor se comprendía a sí mismo, con más atención las escuchaba. Dejaba que se apoderasen de él, y cuando se sentía seguro destrozaba su marco miserable y obedecía a su estrella. Entonces se reconocía en él la excepción, y la desconfianza de su medio se tornaba enemistad. Sin embargo, algunos de los grandes evitaron este desenlace porque consideraban que el sencillo vestido burgués era el único vestido legítimo que aún era posible para el poeta. Se adaptaban exteriormente, sufrían cruelmente por la discrepancia entre su rango interior y su situación externa y sólo demostraban su alteridad por el hecho de que nunca llegaban a prosperar en la sociedad. El espíritu burgués es antitrágico, bajo su reinado no sólo se atrofian las especies excelsas de la poesía, sino también las formas excelsas de la vida del poeta. La poesía trágica pasa a ser la tragedia del poeta, esa forma deprimente que lo trágico adopta en la atmósfera de la ciudad, formulada clásicamente por Platón, quien en su Estado ejemplar rinde los debidos honores a los poetas, los "hombres santos, maravillosos y bellos", y luego los conduce cortésmente al otro lado de la frontera. En la época moderna, esta separación rara vez se efectuó en una forma tan respetuosa y unívoca. Los burgueses geniales sufrieron su indeseabilidad en una forma diferente: apagándose tristemente, desangrándose sin remedio, fracasando por propia debilidad, en el intento demasiado tardío de escapar a su prisión.

POETAS BURGUESES

La poesía burguesa moderna comienza cuando Dante fue arrojado de Florencia. La ruptura con la ciudad natal, a la que amaba sobre todas las cosas, le obligó a errar como un erudito humanista y a buscar refugio en soberanos amantes del arte, primero con Can Grande en Verona y luego, cuando éste no hizo nada por retenerlo, con el señor de Ravenna. En la corte

3 "La utilidad es el gran ídolo del tiempo, al que han de servir todas las fuerzas y venerar todos los talentos. En esta burda balanza, el logro espiritual del arte no tiene ningún peso, y, despojado de todo estímulo, desaparece ante el mercado tuidoso del siglo. Incluso el espíritu filosófico emprendedor arranca a la imaginación una provincia tras otra, y las fronteras del arte se estrechan a medida que ensancha sus límites la ciencia" (Schiller en *Cartas sobre la educación estética del hombre*, segunda carta).

de los Escalígeros tuvo que compartir el favor de sus señores con los bufones y juglares; y tampoco en Ravenna, donde vivió enseñando el arte poético, su posición fue brillante ni mucho menos. Además, esta ciudad era güelfa, por lo que él, como partidario del emperador, estaba en suelo enemigo. Se cuenta que varias veces lanzó piedras contra mujeres y niños que decían cosas injuriosas para los gibelinos. No servía ni para poeta festivo burgués ni para poeta cortesano al estilo humanista, y así siguió siendo un forastero bajo el manto del peregrino.

En el mismo siglo XIV vivió en Inglaterra Geoffrey Chaucer, quien gozó de la dicha hogareña que fue negada a Dante, pues no fue por ningún concepto una naturaleza heroica. Hijo de un tabernero y de la hija de un cambista, alcanzó el puesto de alto funcionario en la corte; fue supervisor del puerto de Londres y percibió, aparte de un sueldo anual fijo, valiosas muestras de gratitud por el cumplimiento concienzudo de sus tareas. El rey le concedió el derecho de sacar diariamente una jarra de vino de las bodegas de palacio, los gremios le proporcionaron vivienda vitalicia sobre una de las puertas de la ciudad, se le aligeraron sus funciones generosamente para que pudiese dedicarse a su poesía. Pero tampoco esta paz pudo perdurar. Este favorito de la ciudad perdió su puesto durante las luchas por el trono; su mujer murió, él cayó en la miseria y en este momento, y no en los años de felicidad, fue cuando escribió sus *Canterbury Tales*, que guardan una imagen tan risueña y colorida de la vida burguesa en la Inglaterra medieval. Su situación volvió a mejorar cuando fue nombrado supervisor de las construcciones reales, pero poco después también perdió este cargo y se vio acosado por dificultades económicas que ensombrecieron el resto de su vida. Vivió de préstamos, enfermo y amargado, y sólo a duras penas pudo evitar que sus acreedores lo metieran en prisión. Su fuerza para la creación poética ya se había extinguido hacía mucho. Su último poema, una petición al rey, está dirigido "a su bolsa vacía".

En Alemania, los maestros cantores mostraron lo que le sucede a la poesía cuando cae entre las manos del compadre zapatero y el compadre sastre. Se convirtió en el pasatiempo dominical de los pelmazos que se creían los sucesores de los cantores caballerescos. Sus "tonos" estrafalarios y alambicados, la falta de imaginación por excelencia, indujeron a Shakespeare a presentar el teatro de patanes en su *Sueño de una noche de verano*. Hans Sachs, el zapatero poeta de Nuremberg, el primer poeta ciudadano puro en suelo alemán, representa el apogeo de esta actividad gremial. Como alegre poeta dominguero, como la antítesis sana e indestructible del genio muerto de hambre, Sachs encarna lo que el burgués de todos los tiempos se imagina como poeta. Mide la belleza por varas y estima el valor de una tragedia por la cantidad de cadáveres, pero su buen humor reconcilia con su inocuidad. Sólo una vez llegó a ver a Durero, a pesar de vivir en la misma ciudad. En

cambio, trabajaba honradamente con sus oficiales en el taller, iba asiduamente a misa y dejaba sus versificaciones para el fin de la jornada. Llegó a tener dos casas y numerosos hijos; cuando ya era un anciano se casó por segunda vez con una muchacha joven y, con ímpetu juvenil, se lanzó nuevamente a producir su inacabable poesía, sobre la cual llevaba una contabilidad tan cuidadosa como la de su taller. Su primer balance, de 1554, registra 3 844 canciones de maestría, 530 sentencias en verso y 133 obras de teatro; la *Summa all meiner Gedicht* ("Suma de todos mis poemas") de 1567, en la que se despide definitivamente de su arte, comprende 4 275 canciones de maestría, 1 500 sentencias en verso y más de 200 obras de teatro, que llenan todas juntas 34 gigantescos tomos en folio escritos de su propio puño y letra. En el prólogo a la edición impresa asegura con orgullo que todo esto lo hizo "al lado de mi trabajo manual".

Este plácido ejemplar sólo se sintió inseguro una vez en su vida, cuando apareció Lutero. En aquellos años su pluma quedó inmóvil, para luego reanudar su actividad aún con más entusiasmo. La Reforma no le quitó su confianza, sino que vino a fortalecerla. Eso nos revela qué impresión liberadora produjo en la burguesía alemana. Pero el movimiento necesitó aún otras figuras para poderse convertir en evento universal, y éstas no conocieron la ecuanimidad chabacana de Sachs. En las grandes guerras y crisis religiosas del siglo XVI, la vida de escritor se volvió una aventura peligrosa. Desde el momento en que se hendieron las puertas de los conventos, se quemaron los libros y las pinturas de la época vieja y se confiscaron los bienes de la Iglesia, se levantó un huracán rebelde en toda Europa que despertó pasiones desmesuradas. La guerra espiritual se convirtió, como en tiempos de Dante, en el elemento vital de la literatura. Soldados, monjes renegados y caballeros descarriados manejaban ahora la pluma y con su valiente despatriamiento pusieron los cimientos para una época más feliz. Rabelais, hijo de un viñador, se hizo sospechoso en el convento a causa de sus aficiones humanísticas, se escapó y se pasó a la orden benedictina, pero poco después apareció en Montpellier como sacerdote secular, estudiante y profesor de medicina, y luego fue doctor en un hospital de Lyon. También perdió este empleo por desaparecer dos veces sin permiso, siguió a un protector eclesiástico a Roma y en Montpellier se recibió como Doctor en Medicina. El *Pantagruel* le acarreó violentos ataques de parte de católicos y protestantes, y cuando la Sorbona mostró intenciones de suprimir el libro, huyó a Metz. Gracias a la intercesión de un alto personaje obtuvo el puesto de párroco en Meudon, cerca de París, pero también dejó este pueblo al cabo de dos años y murió poco después.

El siglo XVII trajo consigo un brillante ascenso social del escritor, que se apoyó en el prestigio de la Academia de París, elevada a institución oficial y protegida personalmente por Luis XIV. A imitación de los soberanos re-

nacentistas, este soberano también mandó confeccionar una lista de los espíritus excelsos que debían recibir un sueldo honorario anual. A pesar de esto, ni los más famosos estuvieron protegidos contra la pobreza y la incomprensión. Corneille, el glorificador de los ideales heroicos, vivía en condiciones miserables; era un empleado de cuna burguesa y ganaba tan poco que tenía que pedir limosna para sus seis niños. Desde su traslado a la capital ya no salió de sus apuros financieros, cuando era viejo aún, se llamó a sí mismo *"saoûl de gloire et affamé d'argent"*. Es cierto que pertenecía a los privilegiados que recibían el sueldo real, pero con el tiempo se le envió cada vez con más irregularidad hasta que se suspendió totalmente, no obstante que había compuesto obras de ocasión para refrescarle la memoria a la Corte. Boileau intervino con gran indignación cuando tuvo noticia de esta situación, y consiguió que se le enviase una nueva remesa. Pero este dinero llegó demasiado tarde, pues el poeta murió pocos días después. Poco antes, el anciano Calderón había muerto en Madrid en una forma parecida. El rey, a quien había glorificado como una deidad, tuvo que socorrerlo en su enfermedad y miseria porque ninguno de sus supuestos mecenas lo ayudó económicamente; mas los 1 500 ducados que le mandó ya no llegaron a tiempo.

Si a los semidioses les iba de esta manera, ¡qué podían esperar los *déclassés* y los insubordinados! Molière perteneció a la clase no honorable de los actores, y por eso se le negó la sepultura con los ritos de la Iglesia a pesar del favor del rey; se le enterró una noche, en el mayor silencio, en un cementerio que ya ha desaparecido. Naturalmente, en todo este asunto tuvo mucho que ver el odio contra el autor del *Tartufo*. Cervantes, un noble empobrecido como Grimmelshausen, se vio perseguido durante toda su vida por el infortunio. En sus años mozos, con una educación académica insuficiente y sin prestigio social, acompañó a un cardenal español a Roma y después esperó ganar laureles en una cruzada contra los turcos. Pero perdió un brazo en la batalla de Lepanto, en el viaje de regreso cayó en manos de piratas y trabajó durante dos años en Argel en calidad de esclavo. Un misionero, que quería liberar a un noble aragonés, pagó el rescate del poeta porque su dinero no le alcanzó para el señor aristócrata. Cervantes regresó a España después de una ausencia de diez años, solicitó en vano un cargo público y probó fortuna como escritor. Fracasó en su intento de hacer dinero con una novela pastoril, *La Galatea*, y tampoco en las tablas obtuvo el éxito esperado. Se trasladó con su familia a Sevilla, donde obtuvo el empleo de Intendente de Víveres de la Gran Armada. Entonces viajó como comprador y recaudador de impuestos, pero hasta este trabajo le produjo funestos resultados. Su contabilidad dejaba mucho que desear y dos veces estuvo preso por deudas a la corona. En la cárcel de Sevilla comenzó la redacción del *Quijote*, que tuvo un éxito casi sin precedente y fue difundido inmediatamente en varias ediciones y traducciones, pero que no rindió muchos beneficios a su autor. Los

libreros le pagaron mal, pues los derechos de imprenta sólo se concedieron por diez años para una región limitada. La Corte y los grandes no quisieron saber nada del autor, pues éste se había creado enemigos poderosos con sus ataques. Para colmo de males, mientras escribía la continuación de su novela apareció una apócrifa segunda parte, cuyo autor lo atacó en la forma más vil, se burló de su mutilación y su miseria y declaró con toda franqueza que su intención era la de robarle los beneficios que produjese la continuación de la novela. Cervantes murió solo y desamparado, y se ignora el lugar donde reposan sus restos.

Esta mala estrella acompañó a muchos de los espíritus independientes de aquel tiempo, en el que se pusieron los cimientos para una gran literatura burguesa y una ciencia libre. A menudo sólo los persiguió un hado maligno, pero las más veces también los ataques de sus oponentes seculares y eclesiásticos. En Inglaterra, John Dryden y Thomas Otway murieron en la miseria; Samuel Butler, el autor del *Hudibras*, el escarnio poético de los puritanos, murió literalmente de hambre. Milton no pudo encontrar editor para su *Paraíso perdido;* después de larga búsqueda dio con uno, quien le compró el manuscrito por cinco libras. Años más tarde, la sola acta de este contrato se vendería por una suma mucho más alta. Catorce años después de la triste muerte de Milton, se efectuó bajo el patronato de Lord Somers una edición de lujo de su obra magna, que suscribieron quinientas altas personalidades de Inglaterra. El maestro de la poesía holandesa, Joost van den Vondel, perdió toda su fortuna cuando ya era anciano, y se consumió en el esfuerzo por pagar sus deudas. La balanza se inclinó aún en forma más funesta cuando la Inquisición se inmiscuyó en los asuntos de los poetas famosos. Hugo Grocio, el fundador del derecho natural e internacional, quien también figura en la historia literaria por sus poemas y traducciones, fue aprehendido por arminiano y liberal y condenado a prisión perpetua, pero pudo escapar de la cárcel escondido en una caja de madera y más tarde entró como proscrito al servicio sueco. Galileo, escritor brillante y conocedor de la poesía —se sabía de memoria su Ariosto y redactaba ensayos sobre Dante y Tasso—, cayó en manos de los jesuitas y pasó su vejez quebrantado, en las tinieblas de la ceguera y la proscripción. Su amigo alemán Johannes Kepler recibía un sueldo tan bajo, como matemático imperial de la Corte de Linz, que tenía que publicar "infames calendarios y pronósticos" para poder mantener a su familia. Los jesuitas querían convertirlo, los luteranos lo excluyeron de la Comunión a causa de sus investigaciones —el descubrimiento de las leyes planetarias—, por lo cual renunció a su puesto, sin poder encontrar la tranquilidad por ningún lado y muriéndose de hambre. Sólo un poeta completamente sabio e inmune a los sucesos temporales podía idear en aquel siglo la separación clara de vocación y profesión, como la hizo Spinoza ganándose la vida como pulidor de lentes.

Éstos fueron los primeros ejemplos del modo de vida del hombre espiritual. El carácter burgués de Grimmelshausen se acusa en sus esfuerzos inauditos, después de la gran guerra, por echar nuevas raíces y volverse un hombre honorable, en la forma en que trató obstinada e infructuosamente de mantener a los suyos trabajando como administrador, tabernero y escritor, sin hallar tregua hasta que pudo morir como alcalde de una pequeña ciudad. Otro representante de esta tenebrosa vida de poeta es Simon Dach, el alma del círculo poético de Königsberg. Fue profesor de poesía en la escuela catedralicia de esta ciudad, en donde explicaba los autores de la Antigüedad ante aulas vacías y entregaba cada año los tres poemas festivos en latín que estipulaba su contrato; para mejorar sus entradas componía por encargo poemas para bodas, entierros y otros acontecimientos en las familias de Königsberg. En esta forma ganaba lo indispensable y llegó a tener bastante demanda como poeta de ocasión; pero gemía bajo este lastre que aplastaba su talento. Tenía que escribir sus *Carmina* basándose en datos biográficos y en el tiempo mínimo para que se pudiesen componer e imprimir rápidamente; se ha probado la existencia de más de 1 200, pero se perdieron muchas porque no estaban destinadas a la posteridad, sino a los clientes. Las más ceremoniosas son las que compuso para las casas nobles, las más frescas, las que regaló a amigos y familiares. Hay que sorprenderse a menudo del humor picaresco y las buenas ocurrencias de que da muestras este hombre enfermizo y oprimido. Estos poemas fueron poesía utilitaria y comunal para adorno de la vida burguesa cuyos lazos se estrechaban íntimamente en el trance de la guerra, el comienzo de una lírica estamental de cuño burgués. Ensalzan las virtudes pacíficas, embellecen los eventos de la existencia burguesa con un alma armónica, humilde y agradecida. Las grandes cuestiones de la época y las luchas religiosas no perturban a Dach; incluso en el Gran Elector, quien se dignó distinguirlo, no ve más que un gran padre de familia. Vive como un molusco en los círculos concéntricos de su pequeño mundo. En el círculo más estrecho están sus amigos, más lejos su ciudad, y en la periferia están la Iglesia y la patria. A este pequeño pedazo de mundo pertenece, con éste se fue su arte, tan bien hecho como un mueble decorado, que tampoco dura toda la eternidad, pero que alegra el corazón de sus poseedores. Este ser sociable estuvo solo únicamente al morir; fue entonces cuando escribió su *Cristliches Sterbslied* ("Canción de muerte cristiana"), que es el único poema de él que ha sobrevivido:

Tod, du aller Sorgen Ruh,
Aller Arbeit Ende,
Schleuss mir sanft die Augen zu,
Schlag um mich die Hände,
Nimm mich aus der Eitelkeit
Dieser schnöden Erden,

Ich will aus der bösen Zeit
Abgefordert werden.

["Oh, muerte, calma de todos los afanes, / fin de todos los trabajos, / cierra suavemente mis ojos / y tómame en tus manos, / sácame de la vanidad / de esta indigna tierra, / quiero que se me ordene / salir del tiempo maligno."]

Cuando la Ilustración conquistó un público burgués y aristócrata, los autores de éxito saltaron por encima de esta limitación. Fueron los escritores libres quienes alcanzaron, con el poder de su pluma, prestigio público, rango social e influencia espiritual. El siglo XVIII, ingenioso y ávido de personalidades originales, admiró sin reticencias al escritor de libros. Ante éste se abrían las puertas de la gran carrera, aun cuando proviniese de un origen humilde. Muy pronto brotaron por todas partes estos advenedizos literarios que podían cultivar su talento en cómodos y productivos cargos públicos. Thomson, el poeta de las *Estaciones del año*, llegó a ser Superintendente en las Pequeñas Antillas. Este estilo se desarrolló aún más entre los franceses, quienes escribieron por aquella época el capítulo más glorioso de la historia del literato moderno. Sin embargo, las vallas sociales fueron más infranqueables que nunca. También los autores famosos tuvieron que satisfacer a sus mecenas con caravanas que no eran muy dignas de un hombre libre. La protesta contra este estado de cosas comenzó a tomar incremento, surgió el *pathos* de la segregación, el odio contra los poderosos que eran enemigos del espíritu. Rousseau desdeñó en una forma muy abierta la pensión que le ofreció la Pompadour, y prefirió ganarse su pan copiando música. En cambio, la debilidad de Voltaire fue que anhelaba asolearse en el brillo de la corte. Sin embargo, también él tuvo que pagar por ello. En una ocasión, los criados de un encumbrado señor lo llamaron de la mesa del Duque de Sully a la calle y le propinaron una golpiza, y su huésped no hizo nada por vengar la afrenta, pues no quería entrar en conflicto con una persona de rango a causa de un burgués. El *Neveu de Rameau* nos da una idea de cuánto se discutía al escritor entre las clases alta y baja: los nobles lo persiguen porque temen la verdad, los filisteos lo odian porque siembra la inquietud, y por eso señalan ruidosamente sus defectos morales para hacerlo inofensivo.

En donde el literato era visto de esta manera, el poeta tenía que prepararse para cosas peores. El poeta era aquello para lo cual el sentido común estaba menos preparado; si se presentaba a pesar de todo, se convertía en el protagonista de una tragedia que arrancaba más risas que una farsa. Ese siglo creía tan poco en lo trágico como en el Diablo. Creía en la dicha para todos, en la armonía social, en la exterminación de todo lo irracional por medio de la enseñanza y la educación. El comerciante se consideraba a sí mismo, una vez más, como el portador de la libre cultura universal. Pero ahora también aparecieron los primeros autores en que el espíritu burgués se so-

brepasaba a sí mismo, los primeros genios burgueses modernos. Éstos efectuaron la ruptura entre imaginación y razón y atestiguaron con su destino el misterio de la visión sublime. En Inglaterra, la tierra de promisión del liberalismo burgués, el visionario Blake vivió una vida de perros y acabó en un cementerio de pobres. En Bristol comenzó y en Londres terminó el martirio de Thomas Chatterton, quien ya al comienzo de la literatura moderna reveló la suerte que esperaba al genio burgués. Chatterton, hijo de la viuda de un maestro de escuela, tuvo que ir a la escuela para pobres y cuando contaba quince años entró a servir de escribiente en el bufete de un abogado. Allí, entre el fastidio de las actas, se rodeó de un mundo fabuloso del Bristol medieval inventado por él, cuyo héroe fue el supuesto monje poeta Thomas Rowley. Todo lo que el Chatterton adolescente anhelaba y echaba de menos en su miserable oficina, lo dio a su doble maravilloso, rodeándolo de la desaparecida magnificencia de su ciudad natal. Dio a entender que sus manuscritos eran obra original del propio Rowley y que él sólo los había encontrado; inventó toda una historia con blasones, árboles genealógicos y obras poéticas, con la cual ganó dos protectores en las personas de dos honrados ciudadanos de Bristol, un estañero y un médico, pues presentó en esa historia a los supuestos antepasados de los dos crédulos. Aquí renació la visión del cantor nacional y fue descubierto el mundo histórico que luego conquistaron definitivamente el joven Goethe y Walter Scott. En él tenemos el equivalente burgués de las rapsodias míticas de Ossian. Los dos mecenas de Chatterton no le creyeron cuando les confesó la verdad. Se fue a Londres para probar allá su fortuna, pero únicamente halló la desgracia. Sus últimas obras respiran desesperación mortal, un odio candente contra los ricos y los poderosos. En la balada sobre el Buen Samaritano se presenta como el caminante que se muere a la orilla del camino sin que nadie le dé una sola limosna. Una mañana, el joven poeta que aún no había cumplido los 18 años fue hallado en medio de sus manuscritos despedazados, apretando aún en la mano un frasco de veneno.

La Ilustración alemana no puede compararse a la inglesa ni a la francesa. Es cierto que en el siglo filosófico pudo compensarse en cierta medida el retraso cultural que pesaba sobre la poesía barroca alemana. Pero permaneció incólume la fe autoritaria en la Iglesia y el Estado, en la administración y educación; sólo algunos círculos aislados creyeron en la libertad por obra de la razón. Para los escritores liberales era imposible una actividad y un ascenso al estilo extranjero. En Londres, Sheridan fue electo para el Parlamento y como orador de la oposición ingresó en una gran carrera política, a la que sacrificó sin dolor alguno sus planes literarios. En Leipzig, Gellert, el favorito de la burguesía a mediados del siglo, mostró hasta qué punto podía llegar un alemán de gran cultura. Su popular figura sólo ilustra la modestia y la fe que eran necesarias para soportar la pobreza

con serenidad. Las anécdotas de los maravillosos designios de Dios, cuya ayuda siempre estaba próxima cuando los apuros de Gellert llegaban al punto crítico, contribuyeron bastante a la imagen que el burgués se formaba del poeta. En esta época no hay un solo escritor alemán que no haya sufrido por las condiciones miserables. Incluso un talento como Lichtenberg no llegó a ser más que una figura curiosa de Gotinga, en vez de emprender la carrera de crítico que le señalaba su vocación. El relampagueo de sus aforismos refleja tanto la dolorosa impotencia como la agudeza de su espíritu.

Toda la literatura alemana de la época de la Ilustración es mediocre, y fuera de las mejores obras de Günther, Lessing y Lichtenberg apenas contiene algo que aún esté vivo actualmente. Por más incremento que tomase la producción de libros, no salía de la suficiencia filistea de los "miserables escribas", como los llamó Lessing en sus vitriólicas *Cartas literarias*. Fue en este siglo cuando se efectuó la lucha decisiva entre razón y revelación, que terminó con el triunfo de la primera. La poesía tuvo que someterse a los "ingenios" de los críticos eruditos. Ya no se le permitió ser otra cosa que descripción de la realidad, "imitación de la naturaleza"; se le encomendó la tarea de revestir poéticamente y popularizar los conocimientos científicos o los dogmas morales. Los géneros de la poesía racional filosófica y moralizante obtuvieron altos honores: el poema gnómico, la fábula, el epigrama, la sátira, el "costumbrismo" épico y dramático. La lírica se convirtió en lírica filosófica y desde Haller hasta Schiller se dedicó a elaborar los temas de la filosofía, teología y ciencia natural de la Ilustración. También en el teatro sólo valían las piezas de ejemplos morales y educativos y las obras sentimentales y lacrimógenas desplazaron a la alta tragedia. El propio Lessing compartió el concepto moral de la tragedia; le atribuía el mejoramiento del espectador a fuerza de compasión, la "transformación de las pasiones en cualidades virtuosas". Él mismo era el modelo de semejantes poetas exclusivamente razonables, pues no tenía el sentido de lo pasional y lo trágico, y rechazó como un error artístico los horrores de *Ricardo III:* "¡Fuera del teatro con ellos! ¡Fuera con ellos, si fuese posible, de todos los libros!"

La predilección por el arte útil, la aversión por los extremos para no perder el justo medio, la tendencia a la sabia moderación y al sosiego, que dominan toda esta era, constituyen la forma que adoptó en la Ilustración la esencia del burgués. El desprecio que Lessing sintió por Corneille es el odio del burgués contra el aristócrata, así como el malentendido francés respecto de la tragedia griega fue la incomprensión cortesana de lo sacro. Es burgués el tono holgado y burlón de las fábulas de Gellert, de los cantos anacreónticos, de los idilios de Gessner y las novelas de Wieland, es burgués el buen acuerdo que existe entre todos estos escritores y su público, a quien divierten y educan con tan buen humor. También es burguesa la disolución de las formas severas, el placer por las pequeñas especies híbridas, por el *"genre mêlé"*, la graciosa

mezcla de prosa y versos inventada por los franceses, y por la charla despreocupada de los *"vers irréguliers"* que Wieland manejaba como maestro consumado. Son burgueses también aquellos caracteres que determinaron con su inflexibilidad el destino de la literatura alemana, portándose unos como imponentes tiranos domésticos y otros como críticones y sabelotodos emboscados: los Haller, Bodmer, Gottsched, Voss y Nicolai, amén de todos los olvidados caciques de aquella época. El rasgo más hermoso de este tiempo fue un optimismo invencible. Innumerables plumas escribieron sobre la "virtud" que da felicidad, sobre "el arte de estar siempre contento", sobre la paz de la resignación. La poesía sólo era uno de tantos medios para alcanzar esos fines. En las publicaciones semanales dedicadas a la moral, los productos literarios se hacinaban junto con las aportaciones de toda índole, como en una tienda de abarrotes.

El *Irdisches Vergnügen in Gott* ("Gozo terrenal en Dios") de Brockes fue el primer festín literario que se le preparó al paladar burgués. El arte miniaturista, satisfecho de sí mismo, de este patricio, que contempla al universo con los ojos de un insecto, satisfizo en una forma muy amable el gusto por lo material. Hagedorn, quien se hizo famoso como el primer escritor libre al estilo inglés en suelo alemán, era un alma más refinada, pero también ostentaba el rasgo epicureico que revelaba su experiencia del vino y el amor. El tercer patricio de los primeros tiempos, el poeta de Berna, Albrecht von Haller, se anticipó con su gravedad monumental al sacerdocio de Klopstock y Schiller, pero ¡cómo traicionó su vocación! Renunció a ella totalmente, pues se dedicó por completo a las ciencias naturales. No fue el único que obró de esta manera; Mencke, el protector de Günther y la gloria de la Universidad de Leipzig por su edición de los *Acta eruditorum* y su clase de historia, escribió sobre sus poemas de juventud: "Antes que nada, no pretendo en forma alguna el nombre de poeta, el cual de todos modos ya no trae ni honor ni dinero en los tiempos actuales, y no me arrepiento de haber dedicado mis mejores años a algo más útil y de haber preferido la verdad a los hueros poemas, como la fruta a la vana opulencia floral." Como Haller en Berna, Wieland tuvo que reconocer en el "Anti-Parnaso" de Biberach cuán poco valía un poeta entre los "abderitas". "Mis compatriotas —escribe— están chapados de tal manera que mis escritos publicados me desprestigian totalmente en vez de recomendarme. Entre ellos, ser poeta equivale a matar el tiempo y a dedicarse a cosas inútiles."

Los dos teorizantes poéticos más decisivos de esta época, Gottsched y Bodmer, fueron pedantes que se dispusieron con ímpetu incontenible a subyugar el reino de la imaginación bajo las quimeras de su cerebro. Ambos mostraban con orgullo sus propias confecciones poéticas y extrajeron de su dilentantismo las leyes de la poesía, no sin andar a veces a la greña por ciertas diferencias. Obedientes a su propia receta, ambos cultivaron infatigablemente una

generación de poetas morales-razonables y la edificación del público, a quien enseñaron las reglas de su aburrida prosa. La *Critische Dichtkunst* ("Arte poética crítica") de Gottsched, aparecida en 1730, es probablemente el sistema de la nulidad imaginativa más completo y metódico que jamás se haya escrito. Contiene todos los preceptos teóricos y prácticos cuyo acatamiento produce infaliblemente el diletante, y su razonabilidad obtusa ejerció una influencia funesta. Gottsched define la imaginación como una "sagacidad" en la contemplación y comparación de las cosas; recomienda ejercitarse en la copia de modelos, pues "semejantes ejercicios forman imperceptiblemente espíritus poéticos", y en el poeta ve al hombre dotado de la perspicacia más diestra y del mayor conocimiento de las ciencias, sobre todo de la psicología. Según Gottsched, la poesía sólo puede obtener provecho de lo visible y lo tangible. El hecho de que en Homero Héctor hable con sus caballos es irrazonable y, por lo tanto, imperm isible. Este principio también determina las exigencias formales y estilísticas. Se deshace del soneto calificándolo de "basura poética". Lo que este reformador del teatro alemán dice sobre el drama parece un chiste malo. Según su prescripción, se hace una tragedia eligiendo un teorema moral, para grabarlo en la mente de los espectadores a través de sus sentidos, por ejemplo, el que dice que Dios también castiga crímenes cometidos inconscientemente, como se demuestra en *Edipo Rey*. Con este teorema, inventa uno una fábula que lo ilustre y busca famosas personalidades históricas "a quienes ocurrió algo parecido", para dar con su nombre cierta "categoría" a la obra. La acción la divide uno en cinco partes más o menos iguales que deben relacionarse en forma natural y que en total deben durar alrededor de tres horas, es decir, "el tiempo adecuado que se puede dedicar a un espectáculo sin causar fastidio". El tiempo en la escena debe concordar con la duración verdadera de los sucesos, las escenas nocturnas son inadmisibles porque en la noche la gente duerme; el escenario de la acción no debe cambiar porque los espectadores tampoco se mueven de sus asientos, a más de otros numerosos desatinos pedantescos.

CONSAGRACIÓN DE LA POBREZA

También en Alemania apareció un cantor de la clase de Chatterton. Fue el primer ejemplo del destino trágico del burgués poeta que no capituló como Haller. Günther fue uno de los más desdichados poetas alemanes, no a causa de sus facultades geniales sino por el exceso de apuros económicos y malentendidos espirituales que tuvo que soportar. Se sostuvo, como Simon Dach, con poemas de ocasión que componía para las familias ricas de Silesia. Estaba relacionado con ellas por una amplia red de amistades personales y recomendaciones, y los regalos de estas familias le hicieron más llevadera su suerte. Frecuentaba

sus casas, pues en ellas se le veía con agrado y a veces hasta con gran respeto. Le proporcionaban encargos, y tuvo mucho interés en cultivar estas relaciones. Éste era su elemento, y sería injusto decir que los silesianos lo dejaron desamparado. Pero el pan que se ganaba de esta manera era bien amargo, pues en el mejor de los casos iba ligado a obligaciones onerosas y en el peor a una condescendencia indignante. Con todo, fue un cargo de cantor más digno que el que Dach ejerció en Königsberg; sobre él se tendió la belleza de una misión genuina. Sus amigos debieran tener cierta idea de eso cuando lo veían llegar o irse, y él mismo creyó en la excelencia de su actividad. En la epístola dirigida a Von Benckel, dice:

Ich bitte nur zehn Jahr nebst einem Mäcenaten:
Dich kommt es nicht schwer an, und mir ist viel gerathen:
Ich will gewiss davon den vierten Teil kaum ruhn,
Ich will damit der Welt noch manche Dienste tun
Und in der Poesie durch unermüdet Wachen
Verdienter Männer Ruhm in Deutschland ewig machen;
Denn was an Menschen lebt, ist Tugend und Verstand
Und Kunst und Wissenschaft, das andre deckt der Sand.

["Sólo pido diez años y un mecenado; / para ti no es una gran carga y para mí es una gran ayuda; / prometo que no descansaré ni la cuarta parte de ese tiempo, / pues quiero prestar al mundo algún servicio / y en la poesía, por medio de infatigables vigilias, / eternizar la gloria de los hombres de mérito en Alemania; / pues lo que del hombre sobrevive es la virtud y la razón, / y el arte y la ciencia, lo demás queda cubierto por la arena."]

En estas epístolas versificadas discute, ora con violencia, ora con abatimiento, las dificultades que lo persiguen como una maldición. Según él, no eran otra cosa que la continuación de la maldición que su padre le había lanzado.

Zwar sollt es mir vergehn, die Saiten anzustimmen,
Da mich des Unglücks Hand in Kummerlauge wäscht
Und durch die scharfe Flut, wenn Kopf und Kiel entglimmen,
Den Zunder, der kaum fängt, den Augenblick verlöscht.

["Debería yo perder el ánimo para tocar las cuerdas, / pues la mano de la desdicha me baña en el álcali del sufrimiento / y con el acre líquido, cuando se encienden la mente y la pluma, / apaga al instante la yesca que apenas arde."]

En una ocasión enumera las profesiones lucrativas que aparentemente lo habrían podido hacer feliz y los motivos que lo hicieron rechazarlas: la teología, la medicina, la jurisprudencia, la carrera en la Corte. En otra ocasión observa la carrera de sus antiguos compañeros de escuela, que antes le pedían ayuda y ahora lo miran con burla, pues para ellos no es más que vago y pordiosero. En sus versos y cartas halla un lenguaje completamente nuevo para

la miseria material. "Todas las desgracias se confabulan para abatirse sobre mi cabeza, la miseria de los padres, los lamentos de las hermanas, la ausencia de protección de altos personajes, la debilidad física, el sarcasmo de los malvados y la hermana del corazón honrado: la pobreza." Pero encuentra también una nueva religión de las privaciones, el equivalente burgués del amor franciscano por la pobreza. Cuando yace enfermo, con el corazón transido de pena, el cierzo lo cubre "con copos de nieve a través del techo" y nadie, ni siquiera un perro, se da cuenta de su desgracia. Se da a sí mismo el "grave consuelo" de que esta miseria es necesaria, de que es una parte de la divina armonía universal.

Gott lege, was er will und was mir zukommt, auf,
Er wird und darf auch nicht den wohlbestellten Lauf
Der grossen Kreatur erst mir zu Liebe stören;
Sein Zweck ist überhaupt des Weltgebäudes Heil,
Wir, ich und auch mein Kreuz, sind davon nur ein Teil
Und müssen auch den Schmuck der ganzen Ordnung mehren.

["Que Dios me mande lo que quiera y lo que me corresponde, / no debe alterar el curso bien dispuesto / de la gran criatura sólo por favorecerme; / su objetivo es la salvación de todo el edificio universal, / nosotros, yo y mi cruz, somos únicamente una parte / y también debemos contribuir al perfeccionamiento de todo el orden."]

La puerta más cercana para salir de la estrechez burguesa era el empleo de preceptor en la Corte. La mayor parte de los escritores alemanes del siglo XVIII la eligieron y gracias a ella podían entrar en contacto con el gran mundo, si tenían buena suerte. Daban clases a jóvenes aristócratas o a los hijos de burgueses adinerados y los acompañaban en viajes por toda Europa. También esto fue una merced que los jóvenes espíritus liberales sintieron como humillación; en las sátiras y las descripciones costumbristas de la época se habla mucho de este trabajo de esclavo. Otros emprendieron la publicación de revistas, la fabricación de libros de ciencia popular o, por lo menos, la redacción de reseñas, pero todo esto sólo les brindaba ganancias exiguas. El primer escritor alemán de la clase burguesa que ya no fue un muerto de hambre, Klopstock, debió su posición a un soberano extranjero.

Tampoco Lessing tuvo talento suficiente para conseguir una fuente de ingresos segura. Su lamento cuando se clausuró el Teatro nacional de Hamburgo nos revela las pocas posibilidades de éxito que tenía la carrera dramática.

"¡Cuán retrasados estamos los alemanes en esto —el reconocimiento público del escritor— respecto de los franceses! Para decirlo con palabras claras: al lado de ellos aún somos los bárbaros auténticos. Aún más bárbaros que los más bárbaros de nuestros antepasados, para quienes un cantor era un hombre muy apreciable y quienes, con toda su indiferencia por el arte y las ciencias, seguramente hubieran creído

imbécil preguntar quién es, entre un bardo y un comerciante de pieles y ámbar, el ciudadano más útil. A donde quiera que dirija la vista en Alemania, aún está por construirse la ciudad de la que pueda esperarse que tenga, para un poeta alemán, la milésima parte del respeto y la gratitud que Calais mostró por Du Bellay. Podrán decir que eso no es más que la vanidad francesa: ¿cuánto nos falta a nosotros para ser capaces de semejante vanidad? Además, ¿por qué sorprenderse? Nuestros propios sabios son también tan mezquinos que respaldan a la nación en todo el desdén por aquello que casualmente no llena la bolsa. Hable uno de la obra de un genio cualquiera, del aliento que debe darse a los artistas, exprese uno el deseo de que una ciudad rica y floreciente ayude a la diversión más decente (por lo menos se admitirá que el teatro es esto) con su sola presencia, y luego vea y oiga uno lo que sucede... ¡Ay del joven genio alemán que quisiera tomar este camino! El desprecio y la limosna serían su destino más seguro."

En medio de la bancarrota de la empresa teatral de Hamburgo, Lessing recibió la noticia del asesinato de Winckelmann. Escribió a Nicolai: "En Febrero del año que entra me voy de Hamburgo. ¿A dónde? Derecho a Roma. Usted se ríe, pero me puede creer que así sucederá. Le importa tan poco a tan pocos —y a mí menos aún— el que yo esté aquí o allá." Inmediatamente corrió el rumor de que intentaba seguir en Roma las huellas de Winckelmann, quien había conseguido asimilarse al gran estilo de vida de los sabios extranjeros, y sus enemigos proclamaron a grandes voces que también Lessing quería volverse católico. Pero nunca llegó a este punto, pues era tan pobre que ni siquiera pudo reunir el dinero para el viaje a Italia. Se comprometió con Eva König, pero su pobreza le obligó a posponer el casamiento una vez tras otra y a contraer deudas para poder sostener a sus padres. Sus cartas de aquellos tiempos están saturadas de melancolía. Su "vida de perros" en el "castillo hechizado" de Wolfenbüttel lo amarga y en el invierno de 1774 escribe lo siguiente: "Aquí tengo la muerte ante mis ojos, y ya me he resignado a ella." En aquel tiempo comenzó su verdadera tragedia, la muerte del poeta que llevaba dentro. Su último intento de escapar a este destino fue su viaje a Viena en el invierno de 1774, donde se le rindió homenaje en el teatro y fue recibido con honores por María Teresa, la archienemiga de Prusia. Sin embargo, no consiguió ningún empleo a pesar de todos sus esfuerzos. Las condiciones no eran mejores en esta ciudad. Por aquel entonces, Mozart escribió lo siguiente acerca del plan de crear en Viena una ópera alemana: "Si nos ayudara un solo patriota, la cosa tomaría un cariz muy distinto. Pero entonces podría suceder que el hermoso brote del *teatro nacional* llegara a florecer, y para Alemania sería una vergüenza eterna si los alemanes comenzáramos seriamente a pensar en alemán, actuar en alemán, hablar en alemán o hasta ¡cantar en alemán!" Tampoco él, el católico de Salzburgo, pudo obtener en Viena un cargo digno de su genio, y lo cuenta en sus cartas con amargura. También Mozart vio sus fracasos como una cuestión de principios. En 1782 escribe a su padre:

"A ningún monarca del mundo serviría con más placer que al Emperador, pero no quiero mendigar ningún empleo. Estoy convencido de que mi capacidad haría honor a cualquier Corte. Si Alemania, mi querida patria, de la que me enorgullezco (como Usted sabe), no quiere acogerme, sea por Dios y que Francia o Inglaterra se enriquezcan con otro alemán de talento; para vergüenza de la nación alemana."

Pero no sólo consideró su desgracia desde el punto de vista político, sino también como problema social. "Los amigos mejores y más verdaderos son los pobres. Los ricos no conocen para nada la amistad, sobre todo los que nacen ricos. Y aun aquellos que reciben su fortuna del destino, se pierden a menudo en sus condiciones dichosas."

Wieland dejó su opinión sobre la cultura alemana, por la que tanto se esforzó como escritor y como editor del *Teutscher Merkur*, en numerosas descripciones satíricas. Desde su juventud trató de encontrar la vía que pudiera llevarlo de la prosaica vida profesional a una grande y libre existencia de escritor. Creyó encontrarla en los accidentados años que pasó en Suiza, pero al final se dio por dichoso al hallar el empleo de secretario de ayuntamiento en Biberach. Al poco tiempo, el poeta riñó abiertamente con su ciudad natal, y se enredó en un proceso que duró años y que aún fue empeorado por una cuestión amorosa. Finalmente se calmaron los ánimos y los chismes, y el discutido protagonista se hizo a la idea de morir en Biberach. "No me queda otra cosa que ver si es posible, a pesar de estas condiciones, conseguirme una especie de dicha tragicómica, que sólo debo agradecer a mí mismo o, mejor, a aquel que me hizo como soy." Presentándose como un sabio que esquiva el riesgo, trató al mundo como un tinglado de monos, sobre todo desde el momento en que encontró refugio seguro en su "concha de caracol" de Weimar. El *Nachlass des Diogenes von Sinope* ("Testamento del Diógenes de Sinope") está impregnado de este tono irónico; en esta obra adjudica al sabio el papel del tipo raro y presenta la dicha humanista de quien no necesita nada. Lo mismo encontramos en las hermosas *Briefe an einen jungen Dichter* ("Cartas a un joven poeta"), en las que recomienda a los jóvenes no seguir a la ligera el oficio de poeta y, en el caso de que elijan este oficio a pesar de todo, decidirse por la pobreza voluntaria. Esta tonalidad es el fundamento de los *Abderitas*, en donde describe la posición del intelectual en Alemania, sobre todo en el Libro intitulado "Eurípides entre los Abderitas", que parodia las relaciones de los habitantes de Abdera con el poeta.

Schiller nunca se libró de sus dificultades materiales. Durante toda su vida buscó la protección de un grande sin encontrar la esperada ayuda. Se atrevió a huir de Stuttgart porque esperaba obtener en Mannheim el empleo de poeta dramático, que finalmente consiguió. Sin embargo, abandonó este empleo desilusionado y con la salud destrozada, dándose a la fuga una vez más. Desde entonces lo acuciaba el reproche de haber traicionado su "oficio".

la profesión de medicina —reproche aparentemente justificado, pues su carrera de escritor libre no le acarreó más que calamidades—. Cuando escribió el *Don Carlos* carecía de dinero para comprar papel y tinta, su cátedra de historia en Jena fue una catástrofe económica y todavía en el invierno de 1788 tuvo que "prescindir del abrigo". Más de una vez sólo se salvó de lo peor por la ayuda inesperada de admiradores burgueses y aristócratas. Su vida habría sido probablemente aún más corta sin el asilo en Bauerbach, sin la invitación de Körner en Sajonia y la intervención de sus amigos daneses. Sin embargo, los regalos pesaban sobre su alma; desdeñó en forma ofensiva incluso la hospitalidad de Körner, cuando ya no le pareció espontánea, y se lanzó nuevamente a la incertidumbre. Urdía cada vez nuevos proyectos para librarse a sí mismo y a los suyos de lo peor. En la carta de agradecimiento a Baggesen, de 1791, resume el resultado en las frases siguientes:

"¡Qué no hubiera yo dado por dos o tres años tranquilos, lejos de toda actividad literaria, dedicados al puro estudio, a la pura formación de mis conceptos, al madurar de mis ideales! En nuestro mundo literario alemán es imposible, como por fin sé, satisfacer las exigencias severas del arte y al mismo tiempo procurar el apoyo económico más necesario a su actividad literaria. Diez años me esforcé por hacer ambas cosas a la vez, pero me costó mi salud la sola aproximación a ese objetivo."

Cuatro años después, un admirador que lo visitó cuenta lo siguiente:

"Quizá podría salvarlo un viaje al Sur de Francia, pero este hombre ya no puede viajar economizando, pues su estado ya no se lo permite. Además, tendría que dejar de trabajar por lo menos un año y vivir con todas las comodidades posibles. Si un gran señor le regalase 10 000 táleros con la condición de gastárselos en viajes, y a mí me nombrase su valet, para que lo llevase de pueblo en pueblo y velase por su salud, sus viajes y los demás detalles, entonces quizá aún habría remedio para él. Viviendo como vive, continuará trabajando en su escritorio hasta que se consuma la última gota de aceite, y entonces se apagará como una vela."

Hay que haber oído suspirar a Schiller en las cartas que escribe sobre su *Musenalmanach* y sus *Horen*, que él mismo editaba, para saber cuántas contrariedades debía soportar. En una ocasión escribe a Goethe: "No puedo contarle todos los pequeños detalles fatales que me abruman con la publicación de mi Almanaque en estos días y el retraso en el envío de melodías hace necesarios 63 nuevos paquetes. Ya no hay tiempo ni ocasión de encuadernar las melodías, tienen que irse así como están; de todos modos, nadie agradece ni el esfuerzo ni el trabajo." Aún al poeta del *Wallenstein* lo oprimía pensar en su montaña de deudas, aún en Weimar se mató literalmente de trabajo para no morirse de hambre. También él acarició finalmente la idea de abandonar Alemania. En febrero de 1803 escribe a Humboldt:

"Si Goethe aún creyera en la posibilidad de algo bueno y se portara consecuentemente, todavía se podría realizar aquí en Weimar alguna cosa, en todas las artes y especialmente en el teatro. Podría producirse algo y cedería este estancamiento desdichado. Yo solo no puedo hacer nada, a veces siento el impulso de buscar en el mundo otro domicilio y otro campo de acción; si en algún lugar encontrase algo soportable, me iría. Desgraciadamente, Italia, y sobre todo Roma, no es un lugar para mí."

Goethe fue el único de los escritores alemanes que pudo disfrutar de un gran estilo de vida. Lo encontró fuera de la burguesía, en su refugio de Weimar al que primero penetró como un "advenedizo" y luego convirtió en su propia tierra. En su vejez, dijo que allí había invertido sus ganancias literarias y las dos terceras partes de su fortuna paterna, y que había obtenido un sueldo de 1 200 táleros y después, hasta 1815, uno de 1 800. Pero con esto confesaba precisamente que ocupaba una posición privilegiada, que le proporcionó mediante sus ricas posesiones la tranquilidad que para él se convirtió en religión. "Necesito *poseer* para obtener la idea exacta de las cosas," declaró en 1812. "A salvo de las alucinaciones producidas por la avidez hacia un objeto, la posesión me permite juzgar tranquila e imparcialmente. Y por eso amo la posesión, no por la cosa poseída, sino por mi cultura y porque la posesión me hace más *tranquilo* y, por ello, más feliz." En esta tranquilidad su corazón seguía tan "conmovible" como siempre, pero le permitía comportarse sin tener que tomar en cuenta el código moral de la burguesía. A Riemer dice en 1807:

"¡Nada de actividades profesionales! Todo eso me repugna. Quiero que todo lo que yo haga, lo haga como un juego, como y cuando me venga en gana. Así jugué en mi juventud, inconscientemente, y así quiero continuar conscientemente durante la vida que me queda. Útil —utilidad, todo eso es vuestro asunto—. Podréis utilizarme, pero no quiero ajustarme a la venta y la demanda. Lo que yo puedo o entiendo lo utilizaréis cuando queráis y cuando lo necesitéis. Pero no me presto a servir como instrumento, y toda profesión es un instrumento o, si queréis una expresión más noble, un órgano."

El poeta es el último individuo libre en el mundo de las finalidades, es un ente imposible en el sentido social. Reconociéndolo así, Goethe fue uno de los primeros que se preocupó por la protección legal de los derechos de autor, y una vez tras otra señaló la situación indigna que sufrían los escritores alemanes, sobre todo desde que él había hallado reconocimiento en París y había echado un vistazo a la actividad literaria francesa.

"En el fondo, todos nosotros llevamos una existencia aislada y mezquina. Del verdadero pueblo nos llega muy poca ayuda cultural, y todos nuestros talentos e inteligencias están dispersos por Alemania. Uno está en Viena, otro en Berlín, otro en Königsberg, otro más en Bonn o Düsseldorf, separados unos de otros por cincuenta o cien millas, de tal modo que los contactos personales y el intercambio de ideas son

sucesos raros. Pero ahora imagínese Usted una ciudad como París... En Alemania no hay que pretender producir a la temprana edad de Mérimée algo tan maduro como las piezas de su "Clara Gazul". Es cierto que Schiller era muy joven cuando escribió sus "Bandidos", "Intriga y amor" y su "Fiesco". Pero, si hemos de ser francos, todas estas obras denotan más el talento extraordinario de su autor que una gran madurez cultural. Sin embargo, la culpa no la tiene Schiller, sino el estado cultural de su nación y las grandes dificultades, que todos hemos conocido, al tener que abrirnos paso solos."

El destino de los poetas, desde Günther hasta Schiller, confirma las palabras de Goethe. No fue el resultado de infaustas coincidencias, sino inherente al estado social y espiritual de Alemania. El público burgués no estaba a la altura del florecimiento de sus poetas. Toda existencia espiritual que se elevaba sobre el limitado horizonte penetraba en el vacío y tenía por fuerza que sucumbir económicamente, si no recibía ayuda de otro lado. Desde el momento en que los poetas descartaron la poética que les exigía la educación y la mejoría de los hombres, y creyeron en una misión diferente, perdieron el suelo bajo los pies. Pues aquella tarea aún guardaba ciertos aspectos de una profesión útil, pero la nueva sobrepasó todos los conceptos burgueses.[4]

Cantores del pueblo

I

La nueva tarea de que acabamos de hablar fue el papel del cantor en la época burguesa, que Günther ya había entrevisto. Ahora ya no era ninguna cosa natural, sino un ideal literario. Así lo entendieron los integrantes del "Sturm und Drang" cuando leyeron los escritos de Herder sobre la poesía popular, los cantos de Ossian, del Edda y de Homero. El rapsodismo mítico tuvo que salir nuevamente de los libros de la vida —no en una forma tan ambigua como la había intentado Klopstock, sino por el retorno a los manantiales de toda la poesía natural que fluyen en las profundidades del pueblo. Las "canciones populares" de Herder despejaron la vista hacia el coro de las naciones de todo el mundo. Aquí, en las canciones de todos los lugares y todos los tiempos, se oía a la naturaleza humana no desfigurada hablar de cosas y sentimientos eternamente iguales, y precisamente en el momento en que este cantar amenazaba con enmudecer. "¡Pues estamos en la orilla extrema de la pendiente; medio siglo más, y será demasiado tarde!" exclamaba Herder en el prólogo. Habló con desdén del arte de los versificadores contemporá-

[4] Partiendo de las mismas reflexiones, W. H. Bruford, en su obra *Die gesellschaftlichen Grundlagen der Goethezeit* ("Las bases sociales de la época de Goethe") llega a la siguiente conclusión: "En Alemania había surgido una literatura clásica, y con ella, al mismo tiempo, algo que se parecía mucho a un proletariado intelectual."

neos e indicó los elementos naturales de todo cantar —ritmos, sonidos, imágenes, sensualidad, danza, pasión— con una elocuencia desbocada que fue un blanco fácil para los estetas, pero que conmovió a la juventud. Para ésta ya no valieron nada el arte y la razón, lo único que contó ahora fue la naturaleza y lo popular. Así habían cantado los genios desconocidos de los pueblos primitivos, esta fuerza y plenitud ingenuas aún vivían en el pueblo sencillo y debían resucitar en el poeta auténtico.

Gottfried August Bürger estaba convencido de que él era quien debía crear con esta herencia una nueva poesía popular para todas las clases sociales. En su *Herzensausguss über Volks-Poesie* ("Efusión del corazón sobre la poesía popular") escarneció a los "efebos poéticos" y los mandó al diablo con su "así llamada lírica superior" y con toda la poesía artística. "¡Podrá tener el valor más excelso para los dioses y los hijos de dioses! Para la raza humana tiene tanto valor como la estrella más lejana cuya luz parpadea en medio de la oscuridad. Pronunciaría este fallo aun si yo mismo fuera uno de esos hijos de dioses; pues a mí me importa aquí más el género humano que los dioses y sus hijos." Esto también iba dirigido contra el tono solemne de Klopstock, era la rebelión contra todo lo no natural en nombre de la humanidad. Bürger sólo apreciaba las formas simples y entendía por canto las sencillas tonadas de la población campesina y la humilde balada popular. Su talento natural y cándido se entusiasmó especialmente por las coplas callejeras de las ferias, en las que reconoció la magnificencia de la épica heroica venida a menos. En su *Lied vom braven Mann* ("La canción del hombre de bien") se presenta campechanamente como el rapsoda que ha retornado y que es capaz de inmortalizar las modestas figuras del pueblo como los verdaderos héroes de la vida.

Wer hohes Muts sich rühmen kann,
Den lohnt nicht Gold, den lohnt Gesang.
Gottlob! dass ich singen und preisen kann:
Zu singen und preisen den braven Mann.

Quien puede jactarse de alto valor,
no quiere dinero, sino una canción.
¡Loado sea Dios porque soy cantor!
Para cantar y alabar al hombre de bien.

El "alto valor" recuerda los cantores caballerescos de la Edad Media, la contraposición de canto y dinero recuerda al cantor en la balada de Goethe. Pero Bürger carecía de la nobleza interior que también es indispensable para una canción heroica popular. Este fogoso hombre de la naturaleza exageró el tono ingenuo y franco hasta hacerlo insoportable, confió demasiado en su ostentación de vigor, y Goeckingk tuvo razón, en resumidas cuentas, cuando

le recomendó que se dejara de ambiciones homéricas y realizara su mensaje en la vida y no en la poesía:

Du würdest dennoch nach wie vor
Amtmann zu Gleichen bleiben;
Drum, trauter Bürger, sei kein Tor
Und trinke, statt zu schreiben.

["Como siempre, a pesar de todo, / tendrás que seguir siendo corregidor de Gleichen; / por eso, mi buen Bürger (burgués), no seas necio / y bebe en vez de escribir."]

Así sucedió, pero no por su propia voluntad. El fundador de la balada artística murió "de hambre y miseria" como Chatterton y Günther, pero su fin carece de consagración trágica. Fue sencillamente víctima de una profesión equivocada; no pudo compaginar su sensualidad desenfrenada con sus cargos de teólogo, de funcionario y de profesor, de tal manera que, proscrito como hombre y escritor, murió de hambre en Gotinga y sus bienes fueron vendidos en subasta.

Más sublimes fueron los sueños que tuvo el joven Johann Heinrich Voss acerca del retorno de los rapsodas de la Antigüedad. En el poema *Die Weihe* ("La consagración") relata, tomando como modelo a Ennio, cómo fue llamado a ser poeta: el espíritu de Homero se le apareció, le mostró la tierra y la vida alemanas cubiertas por el esplendor de la sagrada Antigüedad y lo nombró su sucesor en suelo alemán. Voss tuvo intenciones serias, y en su calidad de hijo de campesinos con talento poético podía albergar la esperanza de seguir los pasos de Hesiodo y Homero. Solicitó al Margrave de Baden que le diera el "empleo público de poeta popular" para poder revivir la canción popular y levantar moralmente la despreciada clase campesina. En Estocolmo vivía realmente por aquellos tiempos un cantor de esta índole, aunque en una forma más libre y original que la que se imaginaba el honrado alemán del Norte. El alegre Bellman bebía y amaba en aquella ciudad en compañía de sus secuaces báquicos, entre los que algunas veces llegó a encontrarse el mismo rey, y con sus canciones licenciosas se convirtió en un favorito del pueblo. El rey le consiguió una sinecura en la lotería del Estado, lo hizo secretario de la Corte y lo nombró el "Anacreonte sueco". Pero las esperanzas de Voss no se cumplieron. Se hizo maestro de escuela y cayó en tal pobreza que tuvo que ser pensionado prematuramente, por enfermedad. Cuando era rector escolar en Ottendorf, sus libros se le llenaban de moho por el aire húmedo de la tierra pantanosa; en la escuela de Eutin tuvo que emplear su establo como habitación por falta de espacio y trató de mejorar su mísero sueldo escribiendo libros. Así surgió su traducción de Homero. Medio siglo antes, Pope había publicado su versión inglesa de Homero y había

ganado con ella tanta gloria y tanto dinero que pudo comprarse una villa a orillas del Támesis.

Sólo algunos elegidos tuvieron la suerte de formar parte del sentimiento y el canto popular. Los otros únicamente hicieron de ello un programa literario y se encastillaron en un nuevo esteticismo. Así lo hizo Heinse con su novela acerca de un artista aventurero; su protagonista Ardinghello vaga con su laúd bajo el brazo entre la gente de Italia, riñe y ama al son de sus canciones, llega hasta a cantar Píndaro acompañándose de su instrumento, y finalmente va a parar a un paraíso insular en que reina el placer más desenfrenado. El regreso auténtico del rapsoda tuvo un aspecto muy diferente. Los descendientes burgueses de Hesíodo y Píndaro siguieron fieles a su terruño, y lo que aparentemente era cosa fácil fue algo difícil para ellos, porque lo tornaron sobre sus hombros como fatalidad. Matthias Claudius se convirtió efectivamente, con sus versos y su prosa, en un amigo del pueblo. En la medida en que también él empleó intencionalmente la tonalidad amable-popular sus productos cayeron en el olvido, como todos los de esta clase. Sin embargo, en una docena de canciones imperecederas fue capaz de armonizar su dulce melancolía con el acorde puro de la Creación. Estas canciones no muestran ninguna señal de que su alma se destrozara por el conflicto entre cristianismo e Ilustración; en estos versos maravillosos su corazón angustiado halla la paz y se eleva a un orden que hace superflua toda lucubración. Igual de auténtico y humilde es su horror ante la guerra, expresado en su *Kriegslied* ("Canción de guerra"):

's ist Krieg! 's ist Krieg! O Engel Gottes, wehre
Und rede du darein!
's ist leider Krieg —und ich begehre
Nicht schuld daran zu sein!

[¡Hay guerra! ¡Hay guerra! ¡Oh, ángel del Señor, / ayúdanos, no dejes que prosiga! /¡Hay guerra, oh Dios, y yo no quiero / tener la culpa de ella!]

Este espanto ante el clarín de guerra es burgués, pero se comprende mal si únicamente se ve en él la alarma del pequeño burgués. Es humano, y está más cerca de la actitud trágica de Homero que el heroísmo de escritorio que destilaban los poetas de baladas. También las canciones de Claudius inspiradas en la dicha hogareña son sólo aparentemente la confesión de un filisteo. En verdad, son la poesía que pudo extraer de las condiciones miserables en que vivió. No conoció el éxito. Su carrera se redujo a darse cuenta de que no servía para ninguna profesión lucrativa, y el idilio familiar de Wandsbeck, que se hizo famoso por obra y gracia de la literatura, únicamente se debió a la solidaridad de sus amigos.

La humanidad modesta rebosa también de los idilios en dialecto de Johann Peter Hebel. Están enraizados como una planta intrasplantable en el suelo del

Wiesental, en la Selva Negra, y quien quiera comprenderlos ha de ir a la tierra de este poeta y aprender su idioma. Una pequeña región apartada e ignota fue elevada a la luz del mito porque Hebel se convirtió en su ángel protector. Tampoco este poeta tuvo afinidad por lo heroico. En sus sinopsis de calendario sobre los "sucesos mundiales" mostró una carencia total del sentido de la gran política y del honor nacional, y después de la caída de Napoleón, a quien había tratado con respeto, aceptó con un chiste las nuevas condiciones. "Sobre un redactor de calendarios se concentran muchas miradas. Por eso siempre debe permanecer fiel a sí mismo, es decir, siempre tiene que estar del lado del partido victorioso. Para un poder guerrero siempre es un buen signo que los redactores de calendarios estén de su lado." He aquí la sabiduría del alma de cantor que se apega a los órdenes eternos. En la narración *Das unverhoffte Wiedersehen* ("El encuentro inesperado"), la historia universal se desenvuelve como sombras chinescas entre el principio y el final de una sencilla vida humana. Hebel conoce hechos que son más grandes que las proezas de reyes y diplomáticos: el curso de los astros, de las estaciones del año, la corriente de las aguas y de las generaciones. Para él, los fenómenos naturales aún son seres genuinamente míticos, los rodea la serenidad risueña de la presencia divina. Goethe elogiaba a Hebel diciendo que había hecho rústico al universo; pero la verdad es que este poeta aún veía la vida rústica en forma cósmica. En sus poemas, el mundo es aún la casa de Dios, habitada por los hijos de Dios. Todo tiene formas vivas y primigenias, todo está iluminado por la luz de la divinidad natural de la Antigüedad. Aquí, aún brilla el sol homérico con ingenua inocencia, como en el paisaje mítico de Mörike y Gotthelf.[8] Pero obtuvo esta paz de Dios a costa de sufrimientos, como en el caso de Claudius. Hebel tuvo que ver a su Wiesental convertido en escenario de la guerra y vio arder las amadas aldeas de su tierra. Su *Vergänglichkeit* ("Lo perecedero") guarda el recuerdo de esos acontecimientos y los eleva a visión apocalíptica. Ante este fondo, las montañas, los pueblos, los arroyos y las estrellas de su tierra natal adquirieron para él el resplandor de la eternidad.

2

En estos idilios bucólico-burgueses alcanzó su meta el anhelo de una nueva poesía de cantor, en una forma más convincente que la de los versitos aldeanos de los "Hainbündler" de Gotinga e incluso en una forma más grandiosa que el *Spaziergang* ("El paseo") de Schiller y las *Elegias romanas* de Goethe.

8 "Para él sólo contaba y hablaba la naturaleza. Oía y veía a los dioses bienaventurados y a los pequeños espíritus elementales; según sus propias palabras, tenía amistad con ellos por haber nacido en Domingo, y con sus poemas les erigió realmente sus pequeñas iglesias: al Pubuh, al Dengelegeist, a los espíritus de la noche de Año Nuevo, a los buenos, a los angelicales y a los malos, en bosques y praderas, en campos y ríos, en las encrucijadas y en las ruinas" (Walther Rehm, *Goethe und Johann Peter Hebel*, 1949, pág. 28).

Pero esta poesía no realizó la tarea de la renovación nacional por medio del canto, que tanto ansiaba Herder. Esta idea subsistió como exigencia en la literatura alemana y se apoderó una vez más de la juventud, cuando el desmoronamiento de la nación despertó nuevamente el sentido de la responsabilidad pública que pesa sobre el poeta. El romanticismo de Heidelberg proclamó la belleza de la tradición popular aún con más entusiasmo que el "Sturm und Drang", pero ahora bajo el signo del levantamiento nacional contra Francia. Los alemanes se dieron cuenta de su conjunción política a través de la canción y el cuento popular, las tradiciones antiguas y la poesía medieval. Lo que Novalis buscaba todavía en el misterioso camino hacia lo interior, a ellos se les presentó en los estudios de la Antigüedad alemana como una realidad histórica fabulosamente embellecida. El alma universal cuajó en el alma popular, la madre mítica de todos los cantos y narraciones sublimes. Ella se convirtió en la idea conductora de todo un siglo, y durante un instante poseyó la fuerza de un mito auténtico.

La fe en el genio creador del pueblo, que Herder y Goethe aún no tuvieron en esta forma, se levantó con el ímpetu de una revelación religiosa. Creuzer habló del espíritu sonámbulo del tiempo primitivo que aún vivía cerca de Dios, y los hermanos Grimm desarrollaron de allí su doctrina acerca de la poesía popular. El joven Schelling creyó encontrar en el mito los manantiales más profundos del vigor del pueblo, y siguió elaborando este tema hasta en su obra de vejez, la *Filosofía de la mitología*. Görres proporcionó con su oratoria la repercusión pública más amplia a las nuevas convicciones. En el anuncio de la colección de poemas *Des Knaben Wunderhorn* celebró a la naturaleza como la fuente de toda poesía auténtica y restableció la relación con este origen.

"Creemos sin reticencias en la existencia de una poesía natural, que se da como en sueños a aquellos que la ejercen, que no puede aprenderse ni adquirirse, que no se enseña en la escuela, sino que es como el primer amor, cuyo conocimiento total adquiere en un instante hasta el más ignorante y lo ejerce con mayor maestría mientras menos estudios haya hecho. Tenemos al arte en alta estima, como debe ser, pero hay que pedir más a la naturaleza... Cada obra de arte ejemplar se concibe y madura en la entraña espiritual, y nace luego como la naturaleza produce sus animales y plantas, sin esfuerzos dolorosos, los cuales son el resultado de una maldición posterior. Sin embargo, antes que todo lo que es emprendido por la actividad humana, la poesía surgió de la más vigorosa plenitud vital; el entusiasta se abrió las venas en su exaltación y sangra con gozo la poesía, que brota del cálido manantial. De ahí que la fuerza que la haga brotar sea aquella misteriosa energía vital que está lejos del razonamiento y no obedece a la conciencia ni a ninguna regla exterior. Hasta el origen mismo del hombre se encuentra en esta poesía y en el amor por ella, y sus manantiales brotan lado a lado del seno de la tierra. Pero estos manantiales fluyen con más caudal en la juventud de los pueblos, cuando aún hierve con más violencia la sangre que más tarde, paulatinamente, se disuelve con el agua de la moralidad o se satura y se excita con el alcohol."

Los editores del *Wunderhorn* también tenían otras miras aparte de las puramente literarias. Igual que Voss y Herder, trabajaban por la renovación de la canción popular en todas las clases sociales, con la intención de que Alemania renaciera gracias a esta renovación. Durante su viaje a Suiza en 1802, Arnim ideó un plan detallado para esta empresa, que comunicó a Brentano "bajo el juramento de no decir nada a nadie, pues no quiero quedar en ridículo antes de tiempo". Se trataba de una utopía entusiasta. En ella declaraba que en el mundo todo sucedía por mor de la poesía, que todos los hombres trabajaban por el disfrute poético de su vida; que sólo el poeta podía hacer de la poesía una profesión y que por eso tenía la obligación de lacerarse en bien de los demás, para que éstos poseyesen la vida, como un "humilde San Pedro, que guarda las llaves del cielo y está frente a la puerta para dejar pasar a los demás, sin entrar él mismo". Y ahora, el plan: "El primer punto para nuestra actividad es establecer una imprenta para el pueblo en un país donde se permita la reproducción de escritos y el papel sea barato; los emperadores y reyes deberán concedernos privilegios. Se difundirán entre el pueblo, junto con las canciones, las melodías más sencillas de Schulz, Reichardt, Mozart y otros por medio de una nueva notación musical, para que adquiera poco a poco el sentido y la voz para melodías excelsas y maravillosas. Para poder hacer esto, se invertirán las ganancias de la imprenta en una escuela de cantantes callejeros; se instalarán en las ciudades albergues para estos cantantes y se les unirá y se les enseñará el arte dramático, introduciendo instrumentos musicales mejores y más sencillos. Más importante que todo esto es la elaboración del lenguaje alemán para el canto, en una escuela de la poesía destinada a este fin, la cual, de ser posible, se instalará en el Castillo de Laufen junto a la cascada del Rhin. Allí se creará el idioma unitario alemán, que será entendido por todos los alemanes y adoptado por todos los pueblos de la tierra. Ya veo ante mí cinco bellas canciones nuevas, impresas en este mismo año en nuestra imprenta. Todo lo que acabo de proponer dará a los alemanes un tono y una relación estrecha, las luchas entre sus príncipes tienen que extinguirse por sí solas porque el alemán no peleará contra sus hermanos. Los extranjeros, privados del apoyo contra éstos, tendrán que aliarse con ellos, y Alemania se convertirá en el pararrayos del mundo." Brentano le contestó: "En todo tu proyecto es muy necesario el dibujo del terreno, la cascada del Rhin; la oigo a través de todo el plan, y su ruido tapa el del aire contenido en tus proposiciones."

Cuando se imprimió el *Wunderhorn* algunos años después, Arnim ya se había dado cuenta perfectamente de lo utópico de su propósito. Igual que la colección de canciones populares de Herder, también esta colección apareció en el momento en que se extinguía en Alemania la antigua existencia popular. El *Wunderhorn* fue un evento memorable en la literatura alemana, pero no en la historia del pueblo alemán. Arnim lo vislumbró y se dolió de ello,

como nos podemos dar cuenta por el tono melancólico-entusiasta que vibra en su misiva intitulada *Von Volksliedern* ("Sobre las canciones populares"), publicada junto con el *Wunderhorn*. En ella evoca el esplendor de la vida festiva y sublime con imágenes que delatan al soñador extático. El que ya no invoque la figura del rapsoda heroico individual, sino el alma cantora anónima del pueblo, indica en el fondo hasta qué punto, desde los días del "Sturm und Drang", se había alejado la realización de la nueva poesía cantora. "Quien alguna vez se haya perdido y olvidado de sí mismo en el baile, quien haya visto un globo elevarse en la calma del sol y haya recibido el último saludo del minúsculo tripulante; quien, arrebatado por el ritmo jubiloso de los genízaros, haya creído ver al enemigo ante sí y al amigo valiente a su lado, quien haya visto arremeter las nubes de caballería enemiga y haya visto cómo un toque de trompeta detenía el ímpetu irresistible; quien haya visto bajo los rayos del sol cómo levaba anclas una flota de guerra, cuando bastaron pocos instantes de vida y movimiento en mástiles y palos para que estos dorados castillos y galerías se perdieran tranquilamente en el airoso mar como las escamas de un pez; quien haya visto estas cosas que nos rodean y nos salen al paso, tiene que creer en una representación superior de la vida, en un arte superior al que nos rodea y nos sale al paso, tiene que creer en un Domingo después de seis días de trabajo, un Domingo sentido y bendito por todos."

Este sueño de la vida sublime en el canto sólo se realizó en la poesía. Llegó a cumplirse en la lírica romántica que se inspiraba en la canción popular. Luego apareció, lejos de todo programa literario, lejos de todas las consignas románticas y popularistas, el cantor más prodigioso que pudo escucharse en el Norte europeo. Franz Schubert también fue un hijo del pueblo, sus melodías brotaban lejos del brillo cortesano, de la profundidad de la naturaleza, que mencionaban Herder y Arnim, pero en ellas desaparece el contraste entre arte y naturaleza. A este genio de la canción le bastaron algunos amigos y un amor no correspondido para llevar la voz humana por todas las cumbres de la felicidad y todas las simas del dolor. Igual que en la canción popular y en todo el lenguaje de la naturaleza, en su música confluyen y se confunden la alegría y la tristeza. Su arte se mueve al borde del abismo sin caer jamás en él. Si desapareciesen todos los demás cantos, los suyos aún mostrarían los sentimientos que encierra el alma humana, y cuando también ellos caigan en el olvido, ya no se tendrá ninguna idea de la belleza que puede flotar sobre la profundidad de la tristeza que la muerte evoca.

3

A pesar de Eichendorff y Brentano, Uhland y Heine, siguió sin tregua en la poesía la idea de un nuevo rapsodismo mientras éste únicamente fue un programa literario. Los cantores de la guerra de liberación alemana creyeron

presenciar por fin su realización, pero el Congreso de Viena disipó todas sus esperanzas. La Revolución de la Comuna en París la despertó de nuevo, y entonces se propagó por Alemania la tercera ola de poesía popular, que se pasó aún más de lo idílico a lo político y que prometió al pueblo alemán conducirlo a la victoria.

Desde los acuerdos de Karlsbad, con los cuales los príncipes que habían recobrado su fuerza quisieron reprimir el movimiento liberal, la tensión entre pueblo y gobierno, entre poeta y Estado, se agudizó hasta llegar al conflicto declarado. En vista de ello, los escritores revolucionarios de "Das junge Deutschland" creyeron que habían vuelto los tiempos de Dante y Hutten. El alcance europeo de la rebeldía de los pueblos acrecentó enormemente la conciencia de su importancia y les dio fuerzas para soportar las desgracias. En Herwegh, Gutzkow, Follen, Freiligrath aún ardía la fe de las asociaciones estudiantiles en el alma alemana; sentían alentar esta alma en sí mismos y se consideraron sus mártires cuando iban a dar a la cárcel o marchaban al destierro. Herwegh se embriagaba con los nombres de los grandes precursores en el sufrimiento por una humanidad libre, sus canciones y las de los demás se llenaron nuevamente de las imágenes que empleaba la poesía juglaresca del romanticismo. Parecía que la profesión de rapsoda iba a realizarse efectivamente en Alemania. Hoffmann von Fallersleben se cubrió con el manto del peregrino y, tan pintoresco como cualquier cantor de baladas antiguo, se paseó durante muchos años vestido de alemán antiguo (con ropas diseñadas por él mismo) como un rapsoda germano, como un resurrecto Walther von der Vogelweide. Todos ellos eran románticos de la idea del Reich y albergaban la esperanza de que aparecería un nuevo emperador. Freiligrath, el más fogoso lírico revolucionario, en su ciclo de poemas *Flottenträume* ("Sueños de una flota") bautiza con los nombres de los clásicos alemanes a los galeones de una futura flota de guerra alemana.

Ha, sieh den 'Goethe' tief sein Bugspriet neigen!
Ihm nach der 'Schiller', auch mit tiefem Buge!
'Die freie Presse' lässt mit gutem Fuge
Leuchtende Kugeln in die Lüfte steigen!
Wir brauchen Namen wahrlich nicht zu kaufen!
Wir haben Männer, haben Tage, Taten:
Mehr Schiffe nur! Wir wollen sie schon taufen!

["¡Mira cómo hiende su proa el 'Goethe', / y detrás de él el 'Schiller', también con movimiento vigoroso! / 'La prensa libre' lanza, con acierto, / proyectiles luminosos al aire. / ¡No necesitamos, a fe mía, comprar nombres! / Tenemos hombres, días, proezas: / ¡Vengan acá más barcos, ya los bautizaremos!"]

En este *pathos* de libertad sonaba un tono falso. Tampoco Heine, el más peligroso enemigo literario de los príncipes alemanes, pudo oponerles nunca

una gran visión poética. Sólo pudo lanzarles utopías diletantes que él mismo leía más tarde con la sonrisa en los labios. Impulsado por la nostalgia, regresó de su emigración en el año de 1843 al país de sus mayores, y la descripción de este retorno, *Deutschland, ein Wintermärchen* ("Alemania, un cuento de invierno"), es el ataque más vitriólico que jamás se haya escrito contra los alemanes. Heine se lacera a sí mismo revolcando en el lodo todo lo alemán, y se da cuenta de que ésa es su situación: en el pasaje en que su demonio destruye en la catedral de Colonia las estatuas de los tres Reyes Magos y él se despierta cubierto de sangre. Concluye el libro con una amenaza al rey de Prusia, advirtiéndole que, de no tratar mejor a los poetas alemanes, éstos podrían, como Dante, condenarlo a un infierno sin redención. Pero en esto se equivocaba. No todo proscrito dispone de los poderes de unir y desunir como Dante. Los fuegos artificiales no son las llamas del infierno, el odio no tiene por sí solo fuerza liberadora. Sólo la fe y la disposición para sacrificar todo por ella pueden hacer invulnerable a un hombre. Los nuevos rapsodas cantaron con Freiligrath "la marca del poeta es la marca de Caín", pero la mayoría de ellos se dio por vencida al cabo de algún tiempo. Freiligrath regresó de Londres, ya viejo, enfermo de nostalgia, dejó que se le celebrase como héroe nacional y acompañó la guerra franco-prusiana con canciones patrioteras. La carrera triunfal de Herwegh por toda Alemania festejado por coros masculinos, discursos en banquetes y editoriales, era también un triunfo prematuro. No fue sino mucho más tarde, al renegar del Reich de Bismarck y permanecer en el extranjero, cuando el dolor dio a su lenguaje el temple acerado. Sin embargo, ya había gastado sus fuerzas como campeón de la lírica de partido.

Sólo Georg Büchner, el único genial entre todos estos alemanes revoltosos, vio en todo esto afectación. Con peligro de su vida ayudó a organizar la subversión, pero ya no creía en la agitación política cuando escribió su *Dantons Tod* ("La muerte de Dantón"). Estas escenas desenmascaran los sucesos sangrientos de la Revolución como una tragicomedia histórica; Dantón dice: "¡Somos títeres movidos por poderes desconocidos; nosotros nada somos! tan sólo las espadas con que se baten los espíritus —únicamente que no se ven sus manos, como en los cuentos." Esto era un nuevo mito: el mito de la Revolución. Los amigos de Büchner sacudieron la cabeza y lo acusaron de traicionar el programa revolucionario. Pero los tiros al aire que dispararon para llamar la atención no tuvieron consecuencias, sólo Büchner estuvo a la altura de la situación. Lo que escribió al hegeliano Gutzkow suena como un eco de la risa del iluso en el episodio de Júpiter del *Simplicissimus* de Grimmelshausen: "¡Si tan sólo pudiera uno imaginarse que los agujeros en nuestros pantalones son ventanas de un palacio, podría uno vivir como un rey! Pero así pasa uno un frío endemoniado."

En Suiza, la revolución burguesa transcurrió tan feliz como en ningún otro lado, y en Gottfried Keller obtuvo un juglar de la patria que transfirió

todas las virtudes aristócratas al pueblo que luchaba por su libertad. El pueblo honrado y trabajador era su amor, hasta lo veneraba como un personaje divino.

Mancherlei sind unsers Volkes Gaben,
Denn auch mancherlei hat es zu tun,
Und beim harten Ringen wie zum Ruhn
Muss es einen guten Spielmann haben,
Der, wenn Sichel, Schwert und Hammer klingt,
Stets dazu die rechte Weise singt.

["Los dones de nuestro pueblo son variados, / pues variadas son las tareas que lo esperan. / y, tanto en la lucha como en el descanso, / tiene que contar con un buen cantor / que, cuando suenen la espada y el martillo, / los acompañe con la tonada adecuada."]

Este amor no fue espontáneo en el caso de Keller. Su primer contacto con el Estado fue su expulsión de la escuela primaria; la misma ciudad natal a la que después regaló las Novelas de Zurich lo hizo víctima de una injusticia que no pudo olvidar durante mucho tiempo, puesto que fue la causa de sus dificultades de adolescencia. En los años de hambre que pasó en Berlín escribió con su *Grüner Heinrich* ("Enrique el verde") la alabanza más hermosa de Suiza, describiendo su propio hundimiento. Esta novela es el mito del terruño, sus reflexiones giran en torno de la idea de que la fuerza y la dignidad del artista depende también de su armonía con la comunidad.

"La multitud abre bien los ojos cuando se presenta por primera vez ante ella el individuo que tiene algo que decirle, y éste, firme y valeroso, muestra lo mejor de su alma para vencer. Pero que no crea que es su amo, pues antes de él han estado otros y otros vendrán después, y todos nacieron de la multitud; él es una parte de ella, que ella pone frente a sí para tener con él, con su hijo y su posesión, una conversación edificante. Todo verdadero discurso público es únicamente un monólogo que pronuncia el pueblo mismo. ¡Feliz quien puede ser en su país un espejo del pueblo, que no refleje más que a este pueblo, el cual es a su vez solamente un pequeño y brillante espejo del ancho mundo viviente!"

En la primera versión de la novela, a Enrique le es negada esta dicha a causa de su culpa por la muerte de su madre.

Durante mucho tiempo pareció que Keller, después de fracasar como pintor y autor dramático, no podría obtener una situación sólida y el respeto de sus conciudadanos. Al cabo de años de privaciones, de lamentos solitarios y lucubraciones infructuosas, su elección para secretario municipal de Zurich puso fin a sus apuros. Esta elección llegó justo a tiempo para convertir al solitario revoltoso y desordenado en un funcionario concienzudo. Sin este cambio, quizá hubiera caído en el abandono total y hubiera desaparecido en alguna forma oscura. Entonces se cerró el abismo tras de él, pero con la

miseria también se perdió la bendición poética de la vida aventurera. Se extinguió la belleza suprema de su imaginación; su poema *Winternacht* ("Noche de invierno") lo simboliza en la imagen de la sirena congelada que con ahogados lamentos palpa la capa de hielo que la cubre. Esta sirena tiene afinidad con la "bella Lau", la mujer acuática del *Stuttgarter Hutzelmännlein* ("El gnomo de Stuttgart") que, en castigo de su esterilidad, tiene que vivir en el estanque de Blaubeuren hasta haber reído cinco veces. El secretario municipal Keller se convirtió en hombre serio y estableció en su desorden interior y exterior la serena tranquilidad que irradian sus obras más populares. Aprendió a reír, llegó a ser un maestro del humor como lo habían sido desde Claudius y Hebel todos los cantores genuinos del pueblo. El humor es el *pathos* a la inversa, la variedad burguesa del rapsoda. Así lo había explicado Jean Paul, así lo comprendió toda la época burguesa: como la sonrisa de la sabia resignación. Esta sonrisa se dibuja sobre *La gente de Seldwyla*, que ilustra la vida y las actividades de la burguesía suiza. Keller sabía entonces que se había alejado de la realidad por su patriotismo juvenil; si ahora seguía idealizándola, lo hacía con un conocimiento claro de la distancia que separa la poesía de la realidad. De *Das Fähnlein der sieben Aufrechten* ("La banderita de los siete valientes"), su novela más popular, dijo:

"Aún falta mucho para que sea oro todo lo que reluce; pero creo que el deber de todo poeta es transfigurar no sólo el pasado, sino también el presente, vigorizar y embellecer el germen del futuro hasta el punto que la gente aún pueda creer que así son ellos mismos y que así suceden las cosas. En pocas palabras, al igual que a las mujeres encintas se les muestran cosas bellas, así hay que mostrar al cuerpo matriz nacional siempre algo mejor que lo que es; y así también se le podrá criticar sin ambages cuando se lo merezca."

Esta misma actitud fue la de Goethe en *Hermann y Dorotea*. Pero también escribió en su *Viaje a Italia* respecto de las desfiguraciones que se perpetraban en los edificios de Palladio:

"Los hombres muestran poca gratitud por aquel que quiere elevar su indigencia interior, que quiere darles una gran idea sobre ellos mismos, que quiere infundirles la conciencia de lo formidable que es una existencia realmente noble. Pero si engaña uno a estos pájaros y les cuenta cuentos, y les ayuda de día en día a empeorar, entonces lo ven a uno con gran admiración. Por eso los tiempos recientes se complacen en producir tanta cosa insulsa. No digo esto para rebajar a mis amigos; sólo digo que así son y que no hay que sorprenderse de que las cosas estén como están."

La veracidad de Keller no podía menos de reconocer la verdadera situación. Cuanto más envejecía la joven Suiza, y él con ella, con más seriedad la criticaba. Vio en ella muchas cosas que no le gustaron y lo dijo abiertamente. Durante toda su vida vigiló a su pueblo como un padre, pero entonces ya había perdido la risa de sus años de contento. Ya las canciones y

las novelas con que había celebrado a la joven Confederación y se había librado al entusiasmo patriótico habían sido el canto de alegría de un hombre que echaba de menos, en lo personal, la dicha de la comunidad. Durante los años en que había perdido el tiempo placenteramente, disfrutando de su empleo, se extinguió su fe mística en el pueblo y con ella su visión poética. Sabía que estos quince años de placidez exterior habían acentuado su "muy extraña pereza patológica *in puncto litteris*", y presentó su renuncia en el momento en que se sintió económicamente seguro. Sin embargo, los libros sobrios y serenos que escribió en la vejez carecen de la belleza de sus primeras obras. En su libertad recobrada, su vida y su creatividad se hundieron en una triste soledad. Sólo sus borracheras y riñas callejeras revelaron a los burgueses que llevaba una doble existencia. En su vida nocturna se desencadenaba el ser demoniaco de su juventud, a quien también se debió que permaneciese soltero. La "silenciosa tristeza esencial" sin la cual no quería vivir era más profunda de lo que creían sus prójimos. Era lo poético en su alma, el vagabundo, la sirena que sólo murió cuando cerró los ojos en el triste desamparo de sus últimos años. Su última obra, el *Martín Salander*, está despojada de toda idealización, nació de la grave preocupación por la evolución política de Suiza. Con todo, Keller nunca dejó de creer en su país, y por ello falta en su crítica la mordacidad hiriente. Pero esto no se debió a las condiciones suizas, sino a la profunda confianza que este poeta tenía en los hombres.

El eclipse

1

El siglo XIX no trajo consigo la resurrección, sino la destrucción de las tradiciones populares. El destino de la humanidad se conglomeró en las ciudades y allí adoptó formas que pronosticaban el fin de la idílica dicha burguesa. Las ciudades fueron entonces los centros del devenir mundial, en ellas se apiñaban nuevas riquezas y una conciencia de sí mismo que adquirió proporciones gigantescas. Comenzaron a transformar su aspecto hasta ser irreconocibles, cayeron las viejas murallas y puertas, los suburbios proliferaron hacia el campo. Las metrópolis se convirtieron en hormigueros y aparecieron las masas. Las artes, una vez perdido el apoyo de los mecenas feudales, trataron de entrar en contacto con este público nuevo. La música salió de castillos e iglesias y se instaló en las salas de conciertos, la pintura se lanzó a las salas de exposición y la literatura a los periódicos. Se sometieron a la libre competencia en el estilo moderno, al mercado capitalista, comenzaron a ser una mercancía. El pensamiento metalizado burgués entró en la última fase de su desarrollo.

La posición social del poeta se volvió tan precaria que su papel de guía ya no fue más que una fábula romántica. Ya ni siquiera era posible como ideal, sino sólo como renuncia a la realidad. Schubert aún había dicho: "Que me mantenga el Estado. No nací para otra cosa que la composición." Semejante fe equivalía ahora a una muerte segura. La cómica guerra de los románticos contra los filisteos se convirtió en verdadera enemistad, y hay una amarga ironía en las siguientes palabras de Keats:

"Uno de los motivos principales de que Inglaterra tenga los más grandes escritores del mundo reside en que se les trata mal cuando viven y se les venera después de muertos. Por lo general, se les arrojó sin ninguna consideración a los rincones oscuros de la vida, y experimentaron en carne propia toda la vileza de la sociedad. Nunca se les trató como a los Rafaeles italianos. ¿Dónde está el inglés y poeta que diese un suntuoso banquete para festejar el bautizo del caballo favorito de su héroe, como lo hizo Boyardo? Éste tuvo un castillo en los Apeninos. Él fue un noble bardo —no un feliz-infeliz poeta del corazón humano—."

Jean Paul ya reconoció, con su vigoroso sentido social, la imposibilidad material de la existencia del poeta. En su ensayo *Sobre la magia natural de la imaginación* dice con arabescos románticos lo siguiente sobre la ineptitud del poeta para distinguir entre fantasía y realidad:

"Nunca llega a darse cuenta cuán burguesamente siente un pobre archivador con seis hijos —en el caso de que él fuese ese archivador—. Pues si él mismo es infeliz a la burguesa le parece como si actuase en la *Ópera del mendigo* de Gay; el destino es el autor y la mujer y los niños la compañía de actores. Y a fe mía que aquí el filósofo y el hombre no pueden pensar de otra manera que el poeta; y aquel para quien la vida *exterior* (burguesa, física) es algo más que un papel teatral, es un hijo de actores que confunde su papel con su vida y *se echa a llorar en el teatro*. Este punto de vista, que parece más metafórico de lo que es, nos puede dotar de una resistencia que es más sublime, más rara y, más dulce que la apatía estoica, y que nos permite sentir de la alegría todo, menos su pérdida."

Por lo pronto, pareció que las cosas quedarían en la persecución política de los revoltosos. Pero el odio de los soberanos mostró ahora un nuevo semblante. Antes había dejado al proscrito la dignidad del fugitivo sin patria; en la era de Metternich tendió a ahogarlo espiritualmente o a dejarlo morir sin llamar la atención, como ya Hölderlin había echado en cara a sus "consejeros inteligentes":

Sonst ward der Schwärmer doch ans Kreuz geschlagen,
Jetzt mordet ihn der sanfte kluge Rat.

[Antes moría en la cruz el entusiasta, ahora lo asesinan / con el consejo suave y razonable.]

Los vencedores de Napoleón emplearon este método con gran maestría. Crearon esa pesadilla de inseguridad y desconfianza que paralizó a Grillparzer. El espíritu mismo fue puesto en entredicho y estuvo a punto de sucumbir bajo la maldición de su inoportunidad. El Peter Schlemihl de Chamisso, que huye como proscrito por todo el mundo y se esconde en una cueva del desierto de la Tebaida, se hizo tan popular en Francia como en Rusia; la pérdida de su sombra presentó en una parábola convincente la suerte ahasvérica del hombre del espíritu, su caída fuera del mundo. La censura envenenó la vida de los escritores, sin tolerar ninguna contradicción. La opinión pública, que se había formado en Alemania desde la invasión francesa, volvió a atrofiarse. Hasta el Calendario de Johann Peter Hebel fue prohibido por una narración inofensiva, lo cual quitó a su autor todo estímulo para continuarlo. Fritz Reuter salió quebrantado de su arresto en una fortaleza y después de obtener su libertad sólo pudo dar en sus emotivos libros una idea de lo que hubiera podido hacer si hubiese tenido mejor suerte. Hermann Kurz se ahogó en la atmósfera de la Suabia reaccionaria, el joven Hebbel estuvo a punto de morirse de hambre.

Los engranajes del progreso técnico se pusieron en movimiento, el dinero se convirtió en el poder que dominaba al mundo. París, después de desvanecido el sueño napoleónico, fue el foco principal de este desarrollo impredecible. Louis-Philippe dio la consigna a la burguesía con su *"¡Enrichissez-vous!"*, los economistas nacionales santificaron al egoísmo brutal hablando de la "armonía de los intereses", los socialistas difundieron el evangelio del trabajo por el trabajo mismo, fundado por la *Fenomenología* de Hegel. Apareció una nueva clase dirigente: el industrial desconsiderado, el político frío y despiadado, el especulador sin escrúpulos. Y también apareció un nuevo público: la clase media, el pueblo, del cual todavía Voltaire había dicho que eran bueyes que necesitaban yugo, aguijada y alfalfa. La pequeña burguesía, liberada por la Revolución, aprendía ahora a leer en las escuelas del gobierno y devoraba las masas de periódicos. Su despertar político fue el evento del siglo, su sed de cultura fue satisfecha por una literatura completamente nueva.

Esta masa era capaz de entusiasmarse y era amante del progreso, pero carecía de cultura y estaba tan satisfecha de sí misma como un filisteo. Sus jefes tenían los mismos rasgos, y formularon las tareas que debía cumplir el escritor en la edad industrial. Debía considerarse como burgués entre burgueses, como obrero entre obreros, debía de ser un hombre del pueblo y servir a la libertad e igualdad de todos. La profesión práctica, ejercida alegremente, debía demostrar su identificación con la comunidad. Se le repitió hasta el cansancio la canción de la dicha del deber cumplido y se le ensalzó el trabajo prosaico del comerciante, del técnico y del empleado como la escuela superior de la vida.

También en París nacieron las especies más modernas de literatura utilitaria burguesa que, según la convicción de las mentes decisivas, eran las únicas que seguían siendo actuales: la novela de época, la lírica social y política. Aquí, el hijo de sastre Béranger atizó con sus cancioncillas la inquietud que luego estalló en la Revolución de Julio, y bajó a la tumba con los honores de Mariscal de Francia. En este centro periodístico se formó el nuevo tipo de periodista y crítico literario profesionales, se creó en todos los aspectos una relación nerviosa y completamente nueva entre arte y público. La prensa capitalista produjo nuevas formas de producción literaria que se ajustaban a la sed de sensación de las metrópolis, sobre todo con las novelas de sociedad, las novelas ligeras y los folletines. El periodismo arrebató nuevamente provincias enteras a la poesía, poetastros hábiles se adueñaron del favor del público e hicieron de la poesía de actualidad un principio. Entre 1840 y 1850, los periódicos parisienses comenzaron a publicar novelas por entregas y aumentaron sus tiradas enormemente. Autores de primera línea firmaron con ellos contratos que les rindieron grandes ganancias. Estos éxitos sembraron la desconfianza más peligrosa contra el poeta, pues aparentemente lo refutaban con sus propios medios. Su pobreza pareció ahora sin sentido y debida a su propia culpa. Quien quería hallar reconocimiento en el centelleo y el bullicio de esta ciudad no podía ser un soñador, y, efectivamente, los escritores no sólo luchaban por la carrera literaria, sino también por la política. Hasta un Balzac se metió apasionadamente en política y lanzó varias veces su candidatura para diputado, sin tener éxito jamás. Chateaubriand, maestro en la maniobra parlamentaria, fue dos veces ministro bajo la Restauración y se enorgulleció de la intervención guerrera contra la España liberal, considerada por los liberales franceses como una vergüenza nacional. La carrera diplomática del ambicioso Lamartine se terminó en 1830; después de la Revolución de Febrero se convirtió en Ministro de Relaciones Exteriores de la segunda República, pero al poco tiempo perdió ese puesto y tuvo que aceptar de su enemigo Napoleón III un miserable sueldo honorífico.

En Víctor Hugo, el romanticismo se unió con la pasión política. El joven Hugo exigió para el poeta, con retumbante *pathos*, el puesto directivo que Hölderlin y Novalis habían pedido en Alemania con voz tan queda, y se dispuso, como hombre que estaba por encima de los partidos, a "levantar los sucesos políticos a la dignidad de acontecimientos históricos". Su oportunidad para hacerlo se presentó en forma distinta a la que había pensado, pero se mantuvo grandiosamente fiel a su promesa. Cuando la República cayó en 1851 bajo el golpe de Estado de Napoleón III, se fue voluntariamente al destierro en señal de protesta y vivió durante 18 años en las islas inglesas de Jersey y Guernsey, desde las que asestó sus latigazos a la dictadura. Eligió el exilio, como antes Voltaire, como tribuna para su resistencia

política, conscientemente y para largo tiempo. Después de la proclamación de la Tercera República llegó para él efectivamente la hora del triunfo; a los setenta años hizo su entrada en París escoltado por obreros y estudiantes. Éste fue el momento que también había deparado el destino al viejo Voltaire y que nunca en cambio llegó para Dante. Los funerales de Victor Hugo en 1885 fueron quizá el espectáculo más imponente que se haya efectuado en Francia en honor de un poeta. Se expuso el cadáver, cubierto de negros crespones, bajo el Arco de Triunfo rodeado por las coronas de laurel de la gloria oficial; también los edificios del gobierno ostentaron luto, la carroza fúnebre fue acompañada por los grandes de la literatura en su camino al Panteón. Toda la ciudad siguió al ataúd en una procesión interminable, pero como si se tratase de una fiesta popular. La carroza fúnebre hacía contraste con esta fastuosidad, pues, por voluntad del poeta, era sólo el *corbillard des pauvres* desprovisto de todo adorno.

La industrialización de la literatura ayudó definitivamente a que el literato se sobrepusiera al poeta, consumando la secularización burguesa del espíritu, que en el siglo XVIII había puesto al escritor utilitario por primera vez a la cabeza de la vida cultural. El renacimiento de la poesía mágica y visionaria en el romanticismo había interrumpido esta mundanización, pero ahora se reanudó con mayor velocidad. En el ámbito de lengua alemana, la actitud ante esta evolución fue negativa durante mucho tiempo. Para el viejo Goethe ya habían sido insoportables los comienzos burgueses del periodismo; pronto renunció a la lectura de los diarios y desde entonces se sintió como liberado. "Con el barullo de nuestros periódicos me sucede como al que ha aprendido a dormir en un molino: ya no lo oigo ni lo percibo", escribió a Zelter. Y al Canciller von Müller dijo lo siguiente: "Un pueblo que tenga un diario matutino, un periódico elegante y uno liberal, y que además tenga *lectores*, ya está bien perdido." El joven Hebbel, cuando vivía a orillas del Sena sin saber francés, admiró la deslumbrante actividad reciente de la literatura. Pero el joven Burckhardt reconoció al punto sus inquietantes premisas y consecuencias. En un artículo de periódico intitulado *La literatura francesa y el dinero* describió, tomando como ejemplo a París, el papel fatal que desempeñaba la metrópoli en el Estado industrializado y en la literatura También decía que los más grandes poetas alemanes "habían vivido de empleos y negocios medianamente retribuidos en pequeñas ciudades del Rhin, en Suabia, en Turingia, y no obtuvieron con sus obras mucho más que la veneración de la nación y la inmortalidad". Sigue diciendo que el autor francés actual ya no vive entre el pueblo, es el ídolo del mimado público parisiense y se ve tentado a trabajar apresuradamente, a correr tras del éxito y a efectuar compromisos dudosos, pero también a un anhelo de fama que recuerda el servilismo de la era de la aristocracia y contrasta en forma extraña con el estruendo demócrata. "Una de las consecuencias más terribles de la

centralización francesa es que también obliga al genio juvenil más puro a lanzarse a este torbellino infernal. Creo que Victor Hugo no se habría marchitado tan pronto sin el influjo de París." Burckhardt veía en esta situación el preludio a una nueva constelación política: la transformación de la metrópolis en un cuartel, el pacto de la monarquía con las masas.

El contraste entre alta poesía y literatura del día se profundizó ahora en forma decisiva. En este conflicto, los poetas perdieron su seguridad y se dejaron convencer de que también para ellos el fiel cumplimiento de una profesión burguesa era la piedra de toque. Se esforzaron por tener la apariencia de honorables comerciantes, porque no querían ser parásitos y porque la falta de profesión era el signo de una existencia malograda. Muchos tuvieron la suerte de elevarse a una impresionante posición social, sobre todo por la actividad periodística que ahora parecía el oficio destinado al poeta. Quien estaba a la altura de las exigencias del día, en calidad de colaborador de periódicos, podía obtener grandes éxitos. Los representantes del progreso literario estaban casi sin excepción en las redacciones de los periódicos, ensalzaban su trabajo como la profesión sagrada del escritor que avanzaba con su tiempo y saturaron todas las ramas de la literatura con su dinamismo folletinesco. Los verdaderos poetas rara vez soportaban el servicio periodístico más de un tiempo limitado. Al poco rato se persignaban ante la comercialización del espíritu y preferían ganarse el pan al estilo antiguo. En una época en que los literatos progresistas de Europa aún se mecían en la ilusión de su misión bienhechora, Edgar Allan Poe ya sufría en América el martirio del genio explotado por el espíritu mercenario.

2

Los autores burgueses que disfrutaron las condiciones más generosas fueron los ingleses. Ya Walter Scott, abogado titulado, había elegido astutamente la carrera de funcionario y, joven gastador, había sabido obtener un cargo fácil y bien retribuido que sólo lo tenía ocupado seis meses al año —es decir, había conseguido sin esfuerzo lo que Grillparzer buscó en vano toda su vida.[6] Pero ahora apareció con Dickens el primer poeta de la urbe moderna, hormiguero de millones de seres, que estableció un nuevo criterio para el éxito literario. Dickens se convirtió en favorito de las masas porque era sincero, progresista y optimista, pero también porque era de la oposición moderada y exigía infatigablemente reformas sociales: el típico radical, un demócrata consciente. Con su periódico familiar ejerció una influencia nunca vista sobre la nación, su idealismo se unió en forma memorable con la habi-

[6] Por cierto que a Goethe le pareció que con esto se había vendido y que en el fondo se había vuelto un chapucero por amor al dinero: "pues la mayor parte de sus novelas no valen mucho, pero aún así son demasiado buenas para el público" (conversación con el Canciller Müller, el 25 de Noviembre de 1824).

lidad para los negocios. Era un calculador frío, escribía para hacer dinero y se ganó limpiamente una fortuna que le permitió la compra de una propiedad en Rochester. Para poder financiar esta lujosa residencia, emprendió con sus propios fondos giras anuales con conferencias, que luego se convirtieron en bien pagadas *tournées* por Norteamérica. El repottero pequeñoburgués pasó a ser un reposado burgués que aspiraba a la distinción y que sabía esconder cierta pobreza de ideas detrás de la exuberancia de sus personajes.

Los grandes novelistas estuvieron al principio dispuestos a cerrar el trato con el espíritu de la época. La literatura aburguesada trajo con la novela social metropolitana su especie más característica, a la que se vaticinó un gran futuro. Los novelistas modernos se presentaron como los herederos de los antiguos épicos, y lo fueron realmente. Hijos de este mundo, se dejaron fascinar por el tumulto de la vida y ofrecieron sacrificios a sus dioses. Balzac estuvo enamorado del rutilante monstruo babilónico París, que lo deslumbró con el lujo y la riqueza de su sociedad. El demonio del oro, que dominaba al mundo descrito en sus obras, también lo tenía a él entre sus garras. Corría con proyectos fantásticos detrás de la quimera de los millones, para volverse independiente y salvarse de la esclavitud literaria. Un día viajaba a Cerdeña para estudiar la explotación de las escorias de plata en las minas romanas, otro buscaba el tesoro del general negro Toussaint-Louverture, cuando no fantaseaba sobre una plantación de piña cerca de París o se lanzaba a especular con libros. El *Gobseck* tevela el abismo del ansia de poder que lo impulsaba. Dostoyevski quiso vencer al destino en los garitos de Europa occidental y durante un tiempo anduvo trastornado por la pasión del jugador. Durante toda su vida trabajó bajo la presión de terribles problemas económicos, que arruinaron su salud en perjuicio de su obra. Otros siguieron aceptando la pobreza con todo fatalismo, como lo hizo el belga De Coster, quien vivió décadas enteras en la miseria antes de que se le diera un profesorado para ayudarlo.

Por la época en que Grillparzer se jubiló, comenzó el martirio del empleado público Adalbert Stifter. Bajo la impresión que le produjo la Revolución de 1848, pregonada como una nueva era para el arte, se puso a la disposición de las autoridades y fue nombrado inspector de la educación pública en el norte de Austria, con sede en Linz. Después de algunos años de trabajos minuciosos despertaron en él con fuerza destructora el dolor y el arrepentimiento. En sus cartas se llama a sí mismo un proscrito, Linz es para él Beocia, un Thule, un desierto, una mazmorra. Habla del desperdicio pecaminoso de su tiempo, de traición a la poesía por haber comprendido mal el amor al prójimo. Además, su sufrimiento aumentó por un serio agravio profesional —le quitaron la supervisión de la Escuela Secundaria de Linz, algo parecido a lo que le había sucedido a Gotthelf. "¡Si sólo tuviese tiempo, y no tuviese mi cargo!", es el estribillo constante frente a su editor.

"A través del heno, la paja, los clavos, los pedazos de vidrio, la suela de zapatos, los corchos y los palos de escoba que dan vuelta en mi cabeza, a menudo pasa un rayo luminoso que quiere barrer toda la confusión y erigir un templo claro con dioses grandes y serenos; pero luego, cuando entro a mi oficina, ya me esperan nuevamente cestos repletos de las cosas con que tengo que cargar mi mente. Ésta es la desgracia, no el tiempo efectivo que me toma mi empleo. Si pudiera dormir durante estas horas o despachar estos asuntos sin participación de mis sentimientos, alcanzar el hermoso grado de tranquilidad en que viven muchos empleados, no habría perdido nada mi poesía; pero la verdad es que si una iglesia se convierte en pajar, no hay que querer predicar en ella. Creo que las cosas pecan contra mí... las pequeñas cosas irrumpen a gritos, hay que ocuparse en ellas por obligación y por mandato de la gente que las cree importantes, y allí se acaba todo lo grande. ¡Felices los hombres que no conocen este dolor! Y también infelices, pues no saben nada de las cosas supremas de la vida. No quiero deshacerme del sufrimiento, porque entonces también tendría que deshacerme de lo divino."

Stifter pensó que este sufrimiento era el origen de la enfermedad que comenzó a atormentarlo, del cual su médico nunca llegó a saber nada. Su pena aún creció cuando en una ocasión pudo saborear la dicha de la libertad: algunas semanas de vacaciones a fines del verano de 1855, al pie del Dreisesselstein en Bohemia, el paisaje del *Witiko*. "¡Dios mío, si esto pudiese durar! ¡Qué obras podrían nacer! Si aquí tuviese una casita, mis flores, mis dibujos, y pudiese pasar cada año algunos meses con mis amigos en Viena —¡sería el cielo! Creo que sería un cielo modesto— ¿o es que el deseo ya es tan excesivo, que el cielo, que está por encima de nosotros, siempre lo tiene que rehusar?" Nunca pudo olvidar la felicidad creativa de este verano; tener una casita propia en esa paz campestre, con jardín, estanque de truchas, invernadero, y dedicarse todo el día a escribir y pintar le parecía el paraíso sobre la tierra. Pero le fue negado este paraíso. Con el mismo fervor esperó durante mucho tiempo poder permitirse una estancia de dos a tres años en Italia. La sola idea de este viaje lo consolaba en su trabajo "embrutecedor" en el que tenía que "dejar perderse los granos de oro y las horas". El viaje a Italia, que por fin pudo hacer en 1857, sólo fue un mezquino sustituto del que había esperado.

Hizo todo lo que pudo por escapar de su prisión, pero no fue capaz de tomar una decisión radical. La idea de renunciar a sus comodidades y aficiones, el paso a la incertidumbre estaban tan lejos de él como de Grillparzer. Primero se dedicó a la narración histórica, que por aquel entonces estaba muy en boga, y esbozó un ciclo de tres novelas de tres tomos cada una, de las cuales sólo terminó la primera, el *Witiko*. Cuando tuvo que reconocer que sus esfuerzos literarios no podrían liberarlo, compró un billete de lotería. Pero de nada le valió su fe inconmovible de que ganaría el premio mayor de 200 000 florines. Ahora persuadió a su editor a una especulación con acciones del ferrocarril, conviniendo en que éstas pasaran luego a poder

suyo como honorarios. Todas estas maniobras eran para él algo muy serio, y sus fracasos le arrancaron lamentaciones conmovedoras.

"Quizá se leerá algún día esta carta —escribe a Heckenast al iniciar la especulación con las acciones— y se deplorarán los niños muertos antes de nacer, pero será demasiado tarde, como fue demasiado tarde para Kepler, que también vivió en esta desdichada Linz, como fue demasiado tarde para Mozart. No soy un Kepler ni un Mozart, pero si las obras que he publicado hasta ahora han producido efecto, no dejo de ser algo; pues sé que estos trabajos son mis obras menores y que en mi alma duermen cosas más profundas, a las que no puedo dar vida porque sólo podría hacerlo con voces dulces y sonidos divinos, y lo único que oyen ahora son tonos roncos y estridentes. No se burlará Usted si le digo que a veces quisiera echarme a llorar amargamente."

Estas lágrimas contenidas produjeron el *Nachsommer*. Nació como una visión ideal de la vida en libertad y en la belleza que el empleado Stifter echó tanto de menos. La "Casa de las rosas" es una última isla del mundo noble, el sueño nostálgico de un humillado. Su santuario es la estatua griega de mármol en la escalera, cuya pureza y armonía divina representan la creencia de Stifter de que el arte es el hermano terrenal de la religión. Lo nuevo de su fe estética fue que provenía de la desesperación por la profanación del mundo. Esta desesperación explica la acción y el estilo del *Nachsommer*. Opone al avance incontenible de lo malo la imagen de la vida consagrada, se detiene con una serenidad conscientemente anticuada ante los objetos de un ámbito sagrado y obliga también al lector a detenerse sereno. Su lentitud es contemplación sacerdotal, su oculta desesperación se delata en la supresión de todo lo negativo, en la negación de toda pasión. Stifter escribió la maravillosa obra para cubrir su herida vital y para soportar su cotidiana desdicha; mientras su espíritu pudiera tejer estas imágenes felices, él podría aguantar las privaciones. Aún mucho después de la aparición de la novela tenía la esperanza de que también para él vendría algún día su "veranillo". Las descripciones que esboza de esta liberación y la extinción paulatina de su esperanza son lo más conmovedor que encontramos en sus cartas. Bajó a la tumba con una "carga gigantesca de planes inconclusos", que pesaron sobre él con más fuerza aún que la montaña de deudas que quería hacer desaparecer con ellos.

A un dramaturgo como Hebbel, de espíritu inflexible, le costó el mayor esfuerzo someterse a los puntos de vista burgueses. Hijo de una paupérrima viuda de albañil de Alemania del Norte, por lo que tuvo que vivir desde su infancia en la más negra miseria, se consideró la víctima de un orden social injusto. Vio las devastaciones que la esclavitud social perpetró en la historia del espíritu. Para él, una visita inútil a una redacción, la devolución de un manuscrito no aceptado, una comida gratuita eran puras "ejecuciones del hombre interior". Siguiendo los pasos de Klopstock, consiguió del rey

danés una pensión que le permitió irse a estudiar a París y Roma y perfeccionarse en "el arte de soportar hambre y frío". Llegó al punto más bajo de su humillación cuando murió su primer hijo. En esos momentos creyó que todo había acabado para él e hizo un balance de su vida que parece escrito con sangre.

"Sobre mí se levanta un cielo de ladrillos, que no atraviesan los rayos del sol, la luna o las estrellas; no tengo ni siquiera las posibilidades del más pobre jornalero, pues no poseo sus habilidades y las mías no me sirven para nada. No hay que pensar siquiera en que yo pudiese aceptar un profesorado, aun en el caso de que me lo ofrecieran, pues me he examinado y he visto que soy completamente incapaz de aprender algo todavía; por lo tanto, no me queda nada, nada más que mi talento de poeta, y con éste —sin que lo dude ni un perro—, conquistaré la inmortalidad, es decir, un lugar en la cruz junto a mis antecesores, pero ni siquiera la existencia burguesa más deslucida."

La libertad, este gran ideal de la época burguesa, no fue para los poetas más que una bella ilusión. Figuraron entre las víctimas de la increíble prosperidad económica, las víctimas que los constructores de la nueva época sacrificaron sin pestañear. Talentos irreemplazables se derrumbaron por el conflicto entre su vocación y la lucha por la existencia. Triste consuelo fueron las palabras de Byron en que asegura que la ingratitud no es un vicio exclusivo de las repúblicas, que por cada infeliz favorito del pueblo podrían enumerarse fácilmente cien favoritos cortesanos caídos en desgracia, y que un pueblo a veces se arrepiente de su ingratitud, pero un monarca jamás. Alfred de Vigny escribió su drama sobre Chatterton para sacudir la conciencia de la sociedad, para que ayudase con compasión y dinero al genio que no sabe nada del mundo, y dijo lo siguiente en el prólogo:

"C'est au législateur de guérir cette plaie, l'une des plus vives et des plus profondes de notre corps social: c'est à lui qu'il appartient de réaliser dans le présent une partie des jugements meilleurs de l'avenir, en assurant quelques années d'existence seulement à tout homme qui aurait donné un seul gage de talent divin. Il ne lui faut que deux choses: La vie et la rêverie, le pain et le temps."

La opinión pública no era indiferente a semejantes llamadas. Cuando el optimismo general llegó al cenit, le pareció que era tiempo de resolver también el problema social del poeta. Admitió que a ella le tocaba alguna culpa, y procedió a remediar el daño con dinero. Se crearon organizaciones para recompensar el mérito poético. Hasta Stifter se dejó entusiasmar durante algún tiempo por la fundación de la "Schillerstiftung" alemana; dijo que la idea de asegurar la vejez de los padres espirituales del pueblo alemán y evitarles toda miseria era una de las acciones más grandes y hermosas de la nación. Pero estas palabras apuntaban a una meta mucho más lejana que la que podía alcanzar semejante institución. Sus primas no pudieron ser

otra cosa que limosnas honrosas, que en el fondo sólo revelaron hasta qué punto la poesía ya no era capaz de ganarse el pan. Hebbel vio la situación trágicamente; no sólo con pesimismo; cuando le fue otorgado el primer "Premio Schiller", dijo: "Así es la suerte del hombre; a veces nos falta el vino, a veces nos falta la copa." Poco después moría de osteomalacia, una consecuencia de los años de hambre de su juventud.

Desde el momento en que la Revolución de 1848 fue sofocada en Francia por la dictadura y en Alemania por la reacción feudalista, sombras crepusculares envolvieron la poesía. Adquirió la reputación de algo prohibido y también comenzó a perder su libertad interior. Algo había muerto en el alma de Europa, quizá esta alma misma. En la Alemania de Bismarck, que se elevaba a potencia mundial, fue donde la voz de la poesía comenzó a enmudecer en la forma más notable. No es que le faltasen dignatarios literarios, que desfilaban ante el público como clásicos de la burguesía. Éstos fueron los filisteos monumentales al estilo de Gustav Freytag, en quienes, como antaño en Hans Sachs, la burguesía se dio aires poéticos. La oposición contaba con hombres que, en el mejor de los casos, eran como Gutzkow y confundían la redacción de artículos de periódico con hacer poesía. En su gloria triunfó el falso espíritu de la burguesía, y el poeta abandonó en silencio el campo de batalla.

Theodor Fontane, el cantor sobrio y prosaico de Berlín, fue uno de estos escritores pasados por alto. No se amargó por la falta de éxito, pues tenía un corazón risueño y estaba tan profundamente enamorado de su ciudad que saboreaba con placer las migajas que ella le regalaba. Una carta de 1884 nos informa de su estado de ánimo cuando se sintió la Cenicienta de la sociedad.

"La riqueza verdadera me impresiona o por lo menos me alegra, sus aspectos me simpatizan en alto grado, y me gusta vivir en medio de gentes que dan ocupación a 5 000 mineros, que fundan ciudades y que mandan expediciones para colonizar África. Los grandes armadores de barcos que dan tripulación a flotas enteras, los constructores de túneles y canales que unen continentes, los propietarios de cadenas de periódicos y los reyes ferrocarrileros siempre contarán con mis homenajes. No quiero nada de ellos, pero me hace bien verlos crear y trabajar; todo lo grande me ha seducido desde mi juventud, me someto a ello sin tener envidia. Pero el *bourgeois* sólo es la caricatura de aquéllos; me enoja por su mezquindad y por su afán ininterrumpido de que se le admire por nada. Papá *bourgeois* se ha hecho un retrato por 1 000 táleros y espera que yo admire ese mamarracho pictórico como si fuese un Velázquez. Mamá *bourgeoise* se ha comprado una mantilla de encaje y se porta como si esa compra fuese todo un acontecimiento. Todo lo que adquieren o lo que 'ofrecen' va acompañado de una mirada que significa algo así como: 'Dichoso tú, que pudiste comer *este* pastel, que pudiste beber *este* vino'; todo en ellos es dar importancia exagerada a una forma de economía y de vida que en el fondo cuenta los peniques tanto como la mía. Y, pensándolo bien, los cuenta más, pues ésa es su esencia. Un pedazo de pan no es 'economía de peniques', un pedazo

de pan es algo supremo, es vida y poesía. Pero una cena con pavo al horno, con vinos caros y pasteles de fantasía, en la que el ama de casa brilla de contento y cree que me ha arrancado durante dos horas a la vulgaridad de mi existencia cotidiana, es miserable en esencia y aún más por la intención que la acompaña. El *bourgeois* no sabe dar porque no tiene idea de lo poco que vale su regalo. Siempre anda 'salvando', y quien le acepta un panecillo le ha vendido su alma para toda la eternidad."

El poeta necesitaba algo más que una limosna para poder existir. Lo que más lo hacía sufrir era su sentimiento de inutilidad, su convicccción secreta de que no tenía ningún valor transfigurar el presente. Sí existía un remedio para él: que se le tomara en serio. Si hubiera sucedido esto, sus privaciones habrían perdido el aguijón, y la discrepancia entre su desgracia personal y su deificación póstuma no habría adoptado formas tan exageradas. El poeta en la miseria fue el símbolo de una desintegración espiritual de la civilización, que no prometía nada bueno. Tampoco la constitución social de la sociedad estaba felizmente lograda, era un problema candente. Eso lo sabían los obreros y de eso hablaban en sus juntas. El tema del arte fue ahora la pobreza, el hambre, el oscuro y terrible vegetar del proletariado, el horror de las fábricas y el clamor por la liquidación de estas condiciones. Muchos poetas se estremecieron ante las perspectivas apocalípticas que ofrecía este desarrollo, pues ellos mismos pertenecían a los desheredados. En las discusiones de socialistas y comunistas se señaló por primera vez la obligación social del arte. El estudio sociológico reveló un aspecto tan negro de la historia literaria, que pareció que el problema económico iba a convertirse en la cuestión fundamental de la cultura. En vista de los apuros materiales de tantos genios, se llegó a la conclusión de que el arte sólo podía explicarse por las condiciones económicas en que había sido creado, y se llegó a afirmar que siempre había surgido por dinero. Se trató de probar que el artista sólo podía ejercer una función sensata en una sociedad de orden socialista, la cual le haría los "encargos" que hasta ese momento le hicieran los capitalistas, los soberanos, la Iglesia. Pero ¿qué era esto sino el otro rostro de Mammón?

3

Los últimos grandes poetas de la burguesía vivieron, como Stifter y Grillparzer, ignorados y escondidos. El dolor que sentían por Europa, acumulado desde hacía mucho, se convirtió en una melancolía que renunció a todo ademán teatral, pero que ya tampoco podía curarse con un programa de partido. A estos infelices realmente les ahogaba el asco que los románticos a menudo sólo habían fingido. Su relación con la sociedad era completamente negativa; en vez de armonizar con ella o tener la esperanza romántica de que la nación iba a resucitar, sólo conocieron la oposición más encarni-

zada contra su tiempo. Pero también esta contradicción determinó fatalmente su arte, pues los paralizó como una cadena irrompible. Se apoderó de ellos la "enfermedad a muerte", el "tedio", la melancolía, y se extinguieron en vida. Este fenómeno es tan general que puede tomarse como el verdadero mal de la época. Si se quiere, se puede explicar como el fin inevitable del romanticismo, el letargo de Grillparzer, la misantropía de Mörike o el sentirse como un cadáver vivo de Leopardi. En el danés Jacobsen parece ser consecuencia de la enfermedad física, en el ruso Gontcharov la melancolía del alma eslava. Pero esta explicación no basta para Stifter, Stendhal, Flaubert y muchos otros. Su conflicto interior, su desgracia social fue la expresión que correspondía a su existencia poética en aquella época. Estaban de lado de los derrotados. La era democrática, con sus "conceptos de hierro colado", dio como resultado el reinado de la plebe, y aquellos que eran considerados los guardianes de la poesía fueron a menudo sus verdaderos traidores.

En las urbes había ahora una masa turbulenta que vivía en la confusión y la barbarie, y una clase dominante que se entregó al abuso de su poder y a una cultura de apariencias. La grieta entre existencia burguesa y poética se convirtió en abismo. El poeta que aún conservaba en su pecho un ideario se desangraba por una herida interior. Se movía como una águila prisionera entre los barrotes de su vida cotidiana, debatiéndose y con mirada triste; así ya lo había representado el joven Goethe en su *Adler und Taube* ("El águila y la paloma"). Desde el *Kranker Aar* ("El águila enferma") de A. Droste y la *Historia de un mirlo blanco* de Musset hasta el *Albatros* de Baudelaire reaparecen una y otra vez estos símbolos que ilustran lo extraño que era el poeta en el mundo burgués tardío. El Pescara de C. F. Meyer, que sufre en secreto, y la Marie Grubbe de Jacobsen, que se hunde por pecar contra sí misma, corresponden a estas figuras. Flaubert escribió: "Les serins en cage sautillent, sont joyeux, mais les aigles ont l'air sombre, parce qu'ils brisent leurs plumes contre les barreaux; or nous sommes tous plus ou moins aigles ou serins, perroquets ou vautours. La dimension d'un âme peut se mesurer à sa souffrance, comme on calcule la profondeur des fleuves à leur courant." La belleza que estos seres superfluos aún crearon tenía una hendidura invisible. Ellos mismos lo sabían, poemas como la *Cloche fêlée* de Baudelaire lo expresan claramente. Burckhardt dice lo siguiente:

"La situación más infeliz de este tiempo es la del arte y la misma poesía, cuya esencia no encuentra acogida en este mundo febril, en este ambiente repugnante, en tanto que toda la espontaneidad de la producción se ve gravemente amenazada. El hecho de que la producción (me refiero a la auténtica, pues la falsa vive con facilidad) aún subsista a pesar de todo solamente puede explicarse por el instinto más vigoroso."

La visión de la catástrofe y de sus consecuencias convirtió a Schopenhauer, el filósofo del *Weltschmerz* ("Dolor cósmico"), en el pensador fa-

vorito de los individuos cultos en la agonizante burguesía. Nietzsche lo colocó en la tercera "intempestiva" ante el horizonte de estos presagios de muerte.

"Nunca fue el mundo más mundo, nunca fue tan pobre en amor y bondad. Las clases cultas ya no son faros o asilos en medio de toda esta agitación secularizante; ellas mismas se vuelven cada día más inquietas y más faltas de inteligencia y amor. Todo trabaja ahora a favor de la barbarie inminente, incluso el arte y la ciencia contemporáneos. El hombre culto ha degenerado hasta convertirse en el mayor enemigo de la cultura, pues quiere encubrir la enfermedad general y estorbar a los que tratan de curarla. Esos pobres infelices, ya sin fuerzas, se enojan cuando habla uno de su debilidad y se opone a su perjudicial espíritu mentiroso."

Nietzsche describió al mismo Schopenhauer como uno de los grandes infelices y amargados al estilo del fin de siglo.

"Estas naturalezas odian más que a la muerte el hecho de que las apariencias sean necesarias, y su amargura constante a causa de esto las vuelve volcánicas y amenazadoras. De tiempo en tiempo se vengan de su enmascaramiento obligado, de su discreción forzada. Salen de su cueva con un semblante terrible; entonces sus palabras y sus actos se convierten en explosiones, y hasta es posible que se aniquilen ellos mismos. Schopenhauer vivió en este peligro. Precisamente estos solitarios son quienes necesitan amor y compañeros, ante los cuales puedan ser sinceros y sencillos como ante sí mismos y en cuya presencia se acabe la convulsión del callar y el fingir."

Esta descripción no es la de Schopenhauer, sino la de Nietzsche, quien en esa época ya jugaba con la idea de su campaña profética.

En Flaubert ardió quizá con mayor intensidad el desprecio de lo vulgar. Le repugnaba cualquier forma de pacto con una época semejante. Los honores públicos y el éxito lo dejaban indiferente; ni siquiera pudo obligarse a hacer las visitas indispensables para asegurar su ingreso a la Academia. Su vida de ermitaño en Croisset se basaba económicamente en la respetable fortuna que había heredado (por lo cual actualmente se quieren tildar sus obras de mero arte de rentista); su base espiritual era, como en el caso de Stifter, la represión de una sensualidad "felina" por medio del ascético trabajo de escritorio; su base moral la negación del corrompido presente. "No te ocupes de nada más que de ti mismo —escribe en 1852—, dejemos marchar al Imperio, cerremos nuestra puerta, subamos a nuestra torre de marfil, a la parte más alta y más cerca del cielo. ¿Verdad que allá arriba hace frío a veces?, mas ¡qué importa! Ve uno brillar claramente las estrellas y ya no oye ningún cacareo." Así se convirtió en el cronista de la profanada y desencantada época burguesa. Con perseverancia fanática observó desde su escondrijo la estupidez y la hipocresía de sus contemporáneos. Su *Madame Bovary* los desenmascaró en una forma tan cruel que los guardianes de la moral lo llevaron ante la justicia. En el sensacional proceso que

se entabló en 1857, el fiscal exigió dos años de prisión; Flaubert fue absuelto, pero desde aquel momento fue considerado sospechoso. A partir de entonces sintió cierto temor ante el abismo que lo había amenazado, pero no cejó en su empresa. En la *Éducation sentimentale* desplegó la historia de su alma hasta convertirla en una pintura de la decadencia y la catástrofe de 1848, que habían revelado la impotencia espiritual de la generación romántica y la inferioridad de la burguesía. Su última obra, *Bouvard et Pécuchet*, es una parodia sobre la pequeña burguesía atascada en el utilitarismo, que se mueve en círculo como un ratón enjaulado y cree que ese movimiento es la libertad. Demostró que no era un simple rentista cuando tuvo que enfrentarse a la venganza de la clase que había retratado. El esposo de su adorada sobrina, un maderero, se arruinó a causa de malas especulaciones y Flaubert sacrificó de un plumazo toda su fortuna para salvarlo. Entonces tuvo que atenerse a sus ganancias de escritor; el ministerio de Educación Pública lo nombró bibliotecario *pro forma* y le asignó una pequeña pensión que no llegó a protegerlo de preocupaciones económicas. Su orgullo recibió un golpe mortal. "On me verra cocher de fiacre avant de me voir écrire pour de l'argent." No tuvo que hacer ni lo uno ni lo otro, gracias a su muerte prematura.

En Suiza, la paz que firmó Gottfried Keller con la sociedad burguesa siguió siendo una excepción. Conrad Ferdinand Meyer pasó su juventud en una desavenencia enfermiza con su ciudad natal. En su madurez vivió retraído como Flaubert, disfrutando de una acomodada vida privada. Tuvo que emplear toda su fuerza para soportar su conflicto interior y para no delatar su verdadera actitud. Su hermana cuenta cómo este solitario, ya famoso, cantaba en voz baja en sus momentos más felices y cuando se creía solo: "¡Oh, qué bien que nadie sabe que me llamó Barabay!" * Nos podemos dar cuenta de lo vacío que era el coloso levantado por Bismarck por el hecho de que este patricio de Zürich, apocado y apolítico, pudo convertirse en el cantor más celebrado del segundo Reich con sus *Huttens letzte Tage* ("Los últimos días de Hutten"). Meyer se encontraba entre la cultura francesa y alemana, y por puro oportunismo, al triunfar Prusia sobre Francia, decidió después de mucho vacilar convertirse en poeta alemán y debutar con semejante obra. "Tiene que ser, hay que tomar una decisión, pues es probable que la discrepancia entre Alemania y Francia domine las décadas venideras y haga insostenible, en el sentido literario, toda posición intermedia." Esta candidez explica el *pathos* de su lírica imperial, pero también el hecho de que posteriormente ya nunca volviera a tocar la tecla política. Ni siquiera se decidió a incluir en sus poemas completos los pocos poemas de ocasión patrióticos que escribió. Poco después de la publicación del *Hutten*,

* Alusión al cuento *Barabay* de Grimm.

escribió a un amigo: "Hacer poesía para la patria es un negocio demasiado ingrato." La profesión de fe de la belleza fue para él más importante que la patriótica, y sólo fue grande como poeta cuando revelaba su mortal sufrimiento por sí y por el mundo y escuchaba la música de la muerte. Su juego a escondidas no lo protegió, a la larga, contra el desastre. Perteneció, como los otros suizos de esta época, a la raza de los poetas heridos de muerte en secreto: como Heinrich Leuthold, Karl Stauffer, Carl Spitteler. Éstos mostraron francamente su oposición a la burguesía; la ambición de Spitteler era ser considerado "un Tasso entre los demócratas".

En Suiza también vivió Jacob Burckhardt, quien comprendió como ningún otro cuáles eran las características de su tiempo. Este habitante de Basilea fue un espíritu apolíneo, y su vida y actividad en el gran arte muestran en la forma más hermosa lo que la belleza, venerada como algo sagrado, significaba para el más noble representante de la burguesía decadente. Ya en su primera conferencia de historia del arte presentó a Rafael como la cumbre más alta posible del arte: "El concepto de la forma humana exaltada, elevado por encima de toda casualidad y todo atributo mezquino, no sólo como el concepto de un individuo, de un carácter, sino como sede y expresión de una fuerza divina. Se ha superado lo típico y lo retratista, y se ha creado una realidad risueña e ideal, la expresión de toda grandeza terrena animada por un soplo de vida celestial." He aquí la descripción perfecta del ideal cantor clásico, pero ya no como poesía, sino como interpretación contemplativa de un arte desaparecido, y en ello debió pensar también Burckhardt cuando previno a un joven poeta contra la demonia interesante de Byron y le dijo que él estaba destinado a ver la armonía del mundo y representarla en formas bellas. "La poesía no debe ser expresión de un sufrimiento interior, el brillo dorado de la reconciliación ha de recubrir las cosas cuando la poesía trate de ellas." Exactamente lo mismo había dicho Goethe a Melchior Meyer, y cosas parecidas dijeron Keller y Stifter. Esta claridad parnasiana explica la incomprensión de Burckhardt ante Rembrandt, pero también explica la claridad con que vio en su siglo la tendencia hacia la muerte, que reconoció en el triunfo de la fealdad y la bajeza. Tampoco fue un luchador profético, sino un guardián sacerdotal del santuario y un enemigo incorruptible de la falsa grandeza. No se sometió a ninguna "esclavización bajo la masa vociferante llamada pueblo". Cuando éste se le acercaba demasiado, se acordaba de la vieja libertad de los humanistas: "¡Que vivan la vagabundería y la fuga! Tengo derecho a hablar así precisamente porque soy un hombre tan prudente y ordenado." Pero sólo se fugó en espíritu, guardando su independencia como burgués entre burgueses y viviendo interiormente en Italia.

Solitario y resignado espectador del curso del mundo, Burckhardt encontró en el gran arte del pasado el último consuelo de una era pobre, reco-

nació las señales apocalípticas y las nombró con palabras que sólo fueron comprendidas después de su muerte. En esas señales incluyó la prensa diaria, convertida ya en una hidra. En 1893 pronunció la siguiente sentencia: "Lo que desde hace un siglo nos ha vuelto nerviosos y nos ha entregado al diablo ha sido, antes que nada, la prensa diaria, no tanto por sus mentiras constantes, sino por sus falsos criterios, por la falsa iluminación que proyecta sobre todas las cosas. Pero podrían levantarse fuerzas que arrastren consigo esta potencia y le preparen un fin espantoso." El fin espantoso no tardó en venir, pero antes de él la actividad cultural se convirtió en una caballeriza de Augias que ningún Hércules podría haber limpiado. La prensa dio ocupación a una legión de talentos y efectuó el triunfo decisivo del literato sobre el poeta. El talento para escribir ya no demostraba nada. Yacía violado y manchado en el arroyo o cosechaba honores supremos —en ambos casos había perdido su consagración—. Servía a la fiebre de lectura de una humanidad que con tantas novedades ya no sabía lo que estábale pasando. La inflación de la palabra escrita sofocaba toda seriedad espiritual y puso al poeta en una situación aparentemente desesperada. Su antiguo sosias lo despojó de toda su dignidad, en el trono estaba ahora el hábil fabricante que producía "literatura para literatos", como dijo Fontane. Tampoco este maestro del renunciamiento dejó de pensar en el dinero cuando escribió sus obras maestras, pero nunca llegó a darse los "aires de banquero" que ahora también se exigían al escritor. "Si muero, le dejaré tan poco a mi mujer que unos cuantos miles de táleros sí tienen importancia." Fontane vivió en la sombra, Spielhagen en pleno sol. El literato era considerado como la encarnación del poeta que correspondía a la época. Todo rebosaba de vanidad, la vanidad del escritor destruyó el último resto de la responsabilidad que se sentía por lo escrito.

En la literatura alemana, Thomas Mann fue el representante insuperable de la bancarrota espiritual de la burguesía. En este vástago de una familia senatorial de Lübeck terminó la línea que había comenzado con el patricio hamburgués Brockes, y que acabó en el nihilismo estético hacia el cual fue arrastrado Mann inevitablemente. Desde el principio, quiso pasar por un maestro del ingenio que no toma nada en serio, de la "ironía", y habló en forma seductora e inteligente sobre todo aquello que las masas de lectores de la última generación burguesa de Alemania oían con predilección. Con una sonrisa dio la razón a la desconfianza contra la poesía y, como poeta, hizo chistes sobre su propia situación extemporánea. "De hecho, nunca dejarán de sorprenderme los honores que esta sociedad rinde a esta especie. Yo sé lo que es un poeta, pues para mayor confirmación yo mismo lo soy. Para decirlo en pocas palabras, un poeta es un individuo que no sirve en absoluto para ningún campo de actividad seria, que piensa únicamente en necias locuras y que, para el Estado, no sólo es inútil sino cómplice del

pecado de rebeldía... por lo demás, es un charlatán de alma infantil, propenso al libertinaje y sospechoso en todos sentidos, que no debería esperar de la sociedad otra cosa que el desdén silencioso. Sin embargo, lo cierto es que la sociedad le da a esta casta de la humanidad la posibilidad de obtener en su seno admiración y la mayor prosperidad. No me opongo, porque yo salgo ganando. Pero no debiera ser. Significa alentar el vicio y es un agravio a la virtud." Estas palabras hicieron sonreír también a toda Alemania, aquella Alemania de la República de Weimar que Mann representó con tanta elegancia y de la que surgió tan repentinamente el gigante de la barbarie. Pues lo cierto fue que había otros que tampoco estaban de acuerdo con el respeto que se mostraba al poeta y que tomaron en serio lo que a él sólo le mereció un chiste. De un día a otro, los alemanes lo miraron con la mayor desconfianza y lo consideraron realmente un individuo "que, para el Estado, no sólo es inútil sino cómplice del pecado de rebeldía", y acabaron de un golpe con su sorpresa por los honores recibidos.

Desde su emigración a América, este "último representante de la era burguesa" ya no quiso ser considerado alemán, sino norteamericano. La emigración lo liberó de los escrúpulos que habían contrarrestado su tendencia a la anarquía, y halló su estilo verdadero: la parodia. Parodió todo lo que es sagrado para el burgués: primero la Biblia, luego Goethe, luego la música alemana, después la leyenda medieval y finalmente la moral. La parodia fue el ardid que empleó para encubrir su incapacidad de hablar el lenguaje del poeta. Creyó dejar atrás, con su doblez, todos los conceptos de poesía anteriores y se dedicó a divertir a un mundo perdido que compartía su creencia, sin dar a este mundo el menor indicio de una idea salvadora. Le hizo creer que con todo esto no hacía otra cosa que administrar la herencia de Goethe.

Goethe fue su máscara predilecta, lo conocía en detalle, pero no al poeta, sino al literato. En *Lotte in Weimar* evoca al Goethe viejo, difícil y escéptico, con todas las artes de la impostura virtuosa. Esa figura contiene lo que Mann comprendió de Goethe, tiene "las señas ligeramente espeluznantes de la incredulidad consumada y de la ironía universal élbica", y comenta con senil locuacidad los temas favoritos de Thomas Mann. Como éste, es un irónico consumado y considera la cultura como "parodia". Ya en la mañana se despierta con la sonrisa agorera por la "picardía parodística del norte, que da lo más insolente unido a la forma más digna", y se pone a fantasear sobre sus artes de equilibrista: "Yo —una obra maestra de equilibrio a duras penas, una feliz casualidad de la naturaleza, un baile en el filo de la navaja de la dificultad y el amor por lo difícil, un apenas-posible, que ya también ha de ser genio— tal vez, el genio es siempre un apenas-posible. Cuando mucho, aprecian la obra —nadie aprecia en lo justo la vida—. Yo os digo: ¡Probad a hacer lo mismo sin romperos el cuello!"

Más o menos lo mismo dice, en el *Doktor Faustus*, el músico Adrian Leverkühn que ha vendido su alma al diablo. Se pregunta a sí mismo: "¿Por qué es que casi todas las cosas me parecen sus propias parodias? ¿Por qué me parece que casi todos, no, todos los medios y conveniencias *ya no sirven ahora más que para la parodia*? También en este artista "pecaminoso y precario" se dibujó Thomas Mann a sí mismo. "En realidad, lo parodístico es aquí el orgulloso recurso ante la esterilidad con la cual amenazaban a un gran talento el escepticismo y el pudor espiritual, el sentido para la mortal extensión que había adquirido el ámbito de lo banal." La desesperación por la amenaza de esterilidad arroja a Leverkühn en brazos del Diablo, el pacto que firma con él le permite durante algún tiempo engañarse a sí mismo y no ver su terrible vacío. Finalmente se nos dice que lo que se hunde con este estigmatizado es nada menos que el arte mismo, la música alemana y Beethoven. Pero sólo se trata del literato parodístico que confunde su frialdad con la genialidad, y que en el fondo sigue aludiendo a Richard Wagner cuando arroja sobre Beethoven la culpa de la catástrofe alemana. En este charlatanismo, el espíritu burgués se desenmascaró finalmente. Un gran narrador es una corriente vital para su pueblo. Los libros de Thomas Mann son la última gran pérdida de oportunidad de la literatura alemana burguesa. Los lectores futuros comprenderán principalmente gracias a ellos por qué a la Alemania que él representó se la llevó el demonio.

El sufrimiento

Poetas felices

La pobreza y la persecución son desgracias extrínsecas, y como tales no son los enemigos más peligrosos del poeta. Su desdicha depende de él. Cuando el destino tiende a sonreírle, a menudo es él mismo quien se opone a su felicidad. Parece que necesita la desgracia para ser poeta, y esto hace de la literatura un espectáculo trágico. Toda gran poesía es fruto del sufrimiento.

Esta última frase parece paradójica, pues existen muchos ejemplos que aparentemente demuestran lo contrario. En la Antigüedad, en el Renacimiento y en los ingenuos pueblos meridionales, el arte sirvió a la más intensa alegría de vivir. Ariosto compuso el *Orlando furioso*, según sus propias palabras, "en fatigadas vigilias para solaz y descanso de los señores y las gentes y damas de sentidos nobles", y en tal forma que entregaba cada mes un canto a su amada para agradecerle sus favores. ¿Puede imaginarse dicha mayor? También Boccaccio disfrutó del amor de mujeres hermosas, y dejó que se burlaran de él hasta el punto de convertirse en el hazmerreír de todo mundo, antes de glorificar con su *Decamerón* la vida de los enamorados. Sin embargo, hay que añadir que posteriormente un monje lo condujo al arrepentimiento, que renunció al arte mundano y que maldijo su obra maestra. La poesía dramática irradia un brillo especial, pues permite al autor obtener éxitos incomparables en las tablas, sobre todo si él mismo sale a escena como actor, como fue el caso en el Londres de Shakespeare, en el París de Molière, en la Venecia de Goldoni, en la Viena de Raimund y Nestroy. Esta dicha resplandece plenamente en el mundo mágico de la comedia, cuyo privilegio es decir la verdad riendo y derramar la alegría sobre los hombres.

Sin embargo, precisamente en ella rige la norma de haber nacido bajo signo trágico. Todas las grandes comedias del teatro europeo provienen de poetas con sentimiento trágico: las de Shakespeare, Molière y Corneille, como las de Calderón y Lope y las de Kleist, Büchner y Grillparzer. Según la definición de Jean Paul, el humorismo es la forma superada del sufrimiento ante el mundo. Goethe y Schiller no crearon una comedia sublime, porque reprimieron su sentimiento originalmente trágico. En cambio, el estupendo comediógrafo Raimund fue un hombre profundamente triste; su melancolía aumentó finalmente a tal grado que se pegó un tiro porque lo mordió un perro que él creyó rabioso. El divertido Nestroy tenía, como Racine, un miedo patológico a la muerte y en su testamento tomó medidas de precaución para el caso de que su muerte sólo fuese aparente. Su *Der Zerrissene* ("El desgarrado"), con el que se acerca más a Molière, nos permite vislumbrar cuánta desesperación y misantropía existían en su alma.

La poesía dramática representa la existencia como lucha y sufrimiento, y la misma tensión se nos muestra en la persona del escritor dramático. Sus posibilidades de fracaso y desilusión son tan grandes como las del triunfo. La discrepancia entre visión poética y representación teatral, la competencia con los rivales, la lucha siempre renovada con los actores, con el público caprichoso y los críticos lo consumen en una forma más dolorosa cuanto más profundamente se haya entregado al demonio del teatro. Por eso hay muy pocos entre los reyes de este mundo fantástico que no lo desenmascaren un buen día como un mundo del engaño y le vuelvan la espalda. El ejemplo más grande lo dio Shakespeare cuando se retiró de Londres. Racine se alejó de las tablas durante una crisis religiosa, el viejo Corneille se recluyó amargado en Rouen, Molière cerró su teatro por la reacción que provocó su *Tartufo*. Hasta el despreocupado Goldoni tuvo que presenciar cómo lo eclipsó Gozzi; se fue a París y murió allí en la miseria durante la Revolución. Grillparzer rompió formalmente con los vieneses después del fracaso de *Weh dem, der lügt* ("¡Ay de quien miente!") y de ahí en adelante guardó sus obras en su escritorio.

Si alguna vez hubo un autor teatral que apuró hasta lo último la dicha de este mundo, ése fue Lope de Vega, el favorito de Grillparzer. En él creemos encontrarnos ante el genio del teatro y del pueblo español en persona. Con sus pensamientos y sentimientos, sus ideales y prejuicios se identifica totalmente con el alma española. Sólo conoce su país y su época y sólo tiene el deseo de arrebatar a su público sensual y tumultuoso. Con la alegría desbordante de un privilegiado hijo de la naturaleza dio a los españoles su teatro nacional. Fue venerado en vida como un milagro, como "el Fénix de los Ingenios"; la Inquisición tuvo que prohibir una parodia del Credo, que comenzaba diciendo: "Creo en el omnipotente Lope de Vega, poeta del cielo y de la tierra." Tan inexplicable como su fertilidad es la ingenuidad con que se libró a sus instintos. Pero incluso a él le llegaron momentos sombríos en la vejez. Sufrió fracasos en el teatro, la muerte de su hijo y la fuga de su hija con un cortesano ensombrecieron su ánimo durante algún tiempo. Se flagelaba para expiar sus pecados hasta salpicar de sangre las paredes de su habitación. Sin embargo, hay que conceder que aún en esto se ve la dicha de la tradición que lo sustentaba.

También los poetas líricos y narrativos pueden recibir de su público muestras de gratitud que les hacen olvidar todas sus privaciones. La relación más pura y durable se produce probablemente cuando un poeta se hace realmente popular, cuando la población de una comarca dada lo considera expresión de su esencia. En ese caso, generaciones enteras le consagran una fidelidad inviolable, que ya percibe ligeramente durante su vida. El romanticismo tuvo la esperanza de que la poesía obtuviera en esta forma nueva popularidad. Sin embargo, todas las veces que se cumplió esta esperanza

resultó que no conocería directamente a la persona del poeta. El poeta campesino Robert Burns, a quien Goethe envidiaba su unión dichosa con el pueblo escocés, era tan poco campesino como Gotthelf o Hebel; sólo era el hijo de un pobre jardinero y una madre melancólica. Nunca le fue bien como agricultor; su situación no mejoró sino hasta después de obtener acceso a los círculos aristócratas de Edimburgo con sus poesías rurales. Con el dinero que ganó allí se compró una nueva finca, pero la vida de la ciudad le había quitado el placer por la quietud campestre; se convirtió en administrador de impuestos y se hundió en poco tiempo. La bebida y las aventuras amorosas lo volvieron melancólico y prematuramente viejo, de tal modo que murió completamente exhausto a los treinta y siete años. De estas múltiples desgracias, agravadas por sospechas políticas, nacieron las canciones que cantaba toda Escocia y que lo convirtieron en la figura legendaria del "cantor de los Highlands". La gente de su tierra lo sepultó en el verano de 1796 en Dumfries, y se efectuó una colecta de dinero y una edición completa de sus obras para proteger a su familia de la miseria en que el poeta había terminado sus días.

El danés Hans Christian Andersen, otro favorito del pueblo, tuvo realmente una vida afortunada como pocas. No sin razón intituló la descripción de su ascenso *El cuento de mi vida*. Hijo de un pobre zapatero, a los catorce años se fue a la capital Copenhague para convertirse en un hombre famoso, soportó los primeros años de hambre envuelto en sus ilusiones como en un velo mágico, encontró algunos protectores, pudo ir todavía a la escuela y alcanzó fama como escritor. Para él, su persona era el centro del mundo y supo como muy pocos —era temido por su ingenua impertinencia— valerse de los demás para alcanzar su objetivo. Así, subió cada vez más alto, como un príncipe de cuento de hadas, obtuvo los éxitos y honores más extraordinarios, hizo amistad con reyes y otros grandes personajes de su tiempo y satisfizo su sed de vivir viajando por medio mundo. El hijo de pobres frecuentó los hoteles internacionales y fue festejado y mimado como un héroe nacional en los castillos daneses. Cuando murió, a los setenta años, aún no se había cansado de esa vida. Pero su dicha también tuvo un reverso. Nunca pudo sobreponerse al hecho de que sólo se le reconocía como novelista y que sus obras dramáticas sólo obtenían éxitos de estimación. Chillaba como un niño malcriado cuando volvía a fracasar con otra pieza. Más dolorosa aún fue la ausencia de toda dicha humana en su vida. Soltero, sin amor ni patria, sus viajes no eran en el fondo otra cosa que la huida ante esta soledad. A pesar de su fama se sentía como un paria, las fiestas espectaculares de que era objeto le hicieron ver que era un proscrito. El patito feo sólo se convirtió en cisne en el cuento, en la realidad siguió siendo "la figura alargada, desaliñada, encorvada como lémur, con una cara excepcionalmente fea" que aparece en la descripción que Hebbel nos hace de An-

dersen. La cantante Jenny Lind, su amiga, lo dejó parado como un escolar cuando le declaró su amor. En su juventud había cortejado a la hermosa hija de un comerciante, que ya estaba comprometida, pero que lo admiraba y lo hubiera aceptado si él no le hubiera vuelto la espalda repentinamente. En aquellos tiempos aún buscaba la fama y no la felicidad. Cuando murió, llevaba sobre el pecho una bolsa de cuero que contenía una carta de aquel amor de juventud, carta que tuvo que quemarse sin leerla, conforme a las disposiciones de su testamento. La única carta de amor que había recibido, y que había contestado en forma equivocada, valía para él más que todos los laureles.

También los poetas rusos del siglo XIX se sintieron los representantes de su nación. Pero esta profesión de fe sí fue totalmente trágica, pues aquella Rusia se encontraba en una crisis histórica. Pushkin, a quien Gogol llamó "una manifestación única del espíritu ruso", se entregó primero a una vida desenfrenada y sensual en los salones de la alta sociedad, y luego al asco ante esa vida, a la melancolía y la misantropía. El imprudente casamiento con una famosa beldad convirtió su vida en un infierno. Los celos, las intrigas y el tedio de la vida lo empujaron al duelo con un vividor indigno, cuya bala lo abatió a los treinta y ocho años. Gogol tendía conscientemente a la gloria de un poeta nacional clásico. *Las almas muertas* estaban destinadas a glorificar el campesinado ruso como la salvaguardia de la esencia más pura del alma rusa. Pero su consumación fracasó por su propio desgarramiento. Era todo menos un hombre que descansa en el terruño, era más bien el prototipo del "occidental" desarraigado, y en su febril agitación añoraba el hábito de monje porque la vida monástica le pareció la esencia de una vida asegurada espiritualmente. Se dejó convencer por un monje fanático de que la poesía era pecado, peregrinó a Jerusalén, pensó seriamente en meterse en un convento y tembló ante el Juicio Final. Finalmente se retractó públicamente de su arte, como lo hicieron antes de él Brentano y Zacharias Werner y después Tolstoi. Esta *Confesión del poeta* derribó todo su prestigio literario y lo convirtió en objeto de burla. Después de luchar durante diez años con su novela echó al fuego la continuación casi terminada, poco antes de su muerte.

Enfermedad de poeta

El sufrimiento del poeta es más evidente cuando tiene que soportar un mal físico. Esto sucede con tanta frecuencia que se puso de moda igualar poesía con enfermedad. Sin embargo, no es preciso estar enfermo para sufrir; el dolor espiritual puede ser más insoportable que el dolor físico, y precisamente en el caso del poeta nos encontramos siempre con el primero. La

enfermedad sólo tiene importancia para nuestra historia literaria como síntoma del sufrimiento invisible.

Para el médico, el poeta enfermo es un paciente como cualquier otro. Consideran su poesía como un efluvio de su estado mórbido y lo tratan conforme a este punto de vista. Los estetas, que creen en la autonomía de la obra de arte, rechazan por el contrario todo aquello que revela una relación entre el arte y lo humano. Quien considere que la poesía es un supremo fenómeno humano no puede enfrentarse en esta forma al problema de la enfermedad del poeta. Tiene que tomarla seriamente como indicio de un proceso espiritual, como clave que muestra el sentido más profundo de la poesía. Lo que el padecimiento corporal puede significar en la vida del artista está en el "Testamento de Heiligenstadt" de Beethoven, en el cual grita lo que sufre por su sordera: su dolor por tener que vivir entre los hombres como un desterrado.

Para los videntes y profetas la enfermedad es algo natural. Es la fatídica condición para su santidad, y en vez de renegar de ella, la soportan en silencio como su "estaca clavada en la carne". Moisés era "tardo en el habla y torpe de lengua", por lo que Yahvé tuvo que mandar a Aarón "en lugar de boca" para que lo acompañase. En el Libro de Isaías, el sufrido siervo de Dios es descrito de esta manera:

> No hay parecer en él, ni hermosura: verlo hemos, mas sin atractivo para que le deseemos. Despreciado y desechado entre los hombres, varón de dolores, experimentado en quebranto: y como que escondimos de él el rostro, fue menospreciado, y no lo estimamos. Ciertamente llevó él nuestras enfermedades, y sufrió nuestros dolores; y nosotros le tuvimos por azotado, por herido de Dios y abatido.

El ejemplo legendario del "herido de Dios" es Jacob, quien lucha con Dios y se lastima una cadera. El invicto patriarca quedó cojo, y eso significa: "Vi a Dios cara a cara, y fue librada mi alma."

La lengua torpe del más grande de los profetas sigue desempeñando más tarde un papel importante, sobre todo entre los poetas sagrados. Aquel monje de San Gall que inventó el sublime himno de alabanza se llama Notker *Balbulus*. También fue tartamudo Hamann, el profeta del "Sturm und Drang", quien invocaba al "legislador bíblico tardo en el habla y torpe de lengua". Se cuenta que Píndaro, el maestro del coro sacerdotal, tuvo una voz débil. También se dice que Gotthelf tenía un defecto al hablar; no era un buen predicador, y cuando lo hacía hablaba con una voz aguda en su iglesia casi vacía. Pero también los poetas profanos tuvieron que luchar con el habla. Virgilio se adiestró como orador, pero hizo una figura tan lastimosa cuando se presentó por primera vez en un juicio, que renunció para siempre a esta carrera. Esto nos recuerda a Corneille, quien abandonó la profesión de abogado porque nunca pudo aprender el arte de la oratoria —¡a

qué altura lo llevó, en cambio, como poeta! En sus dramas se discute en la forma más grandiosa, sus discursos inflamaron la retórica política de los franceses, en tanto que el poeta siguió siendo un hombre torpe y nada adecuado para los salones, como él mismo sabía:

J'ai la plume féconde et la bouche stérile,
Bon galant au théâtre et fort mauvais en ville,
Et l'on peut rarement m'écouter sans ennui
Que quand je me produis par la bouche d'autrui.

Sobre Wieland, el autor de inimitables charlas literarias, nos informa Mozart, en una carta a su padre, que: "Tiene un defecto en la lengua que le obliga a hablar muy quedo, y no puede decir seis palabras de corrido." El extático Kleist tartamudeaba, también Grillparzer tenía un defecto al hablar, y Raimund, actor y poeta, renunció a la carrera de actor trágico por una anomalía en su lengua. El mismo Molière era un mediocre actor trágico y sólo excelente en papeles cómicos. Su voz era cavernosa, podía hablar muy de prisa, pero sufría de un hipo patológico que no pudo remediar.

Un defecto físico puede ser de nacimiento o adquirido. Cuando aparece posteriormente, es a menudo el ángel que despierta o el demonio que fustiga, y que aleja al hombre de la vida activa. Ronsard se dedicó al estudio porque se quedó sordo a los dieciocho años y tuvo que renunciar, por ello, a la vida en la corte. Hutten enfermó a los veinte años de sífilis, que por aquel entonces devastaba a toda Europa, y tuvo que andar como pordiosero por los caminos; se quedó cojo para toda su vida y bajo este azote se convirtió en el prototipo alemán del luchador literario. En el medio aristocrático, donde las cualidades físicas son todo y donde la fortaleza ante el dolor es señal de una actitud noble, un golpe de esta naturaleza tenía crueles consecuencias. Los individuos más mundanos de este medio entraban en razón cuando el destino los convertía en inválidos. Quien no podía esconder sus imperfecciones físicas ya no contaba en el círculo selecto. Un sablazo, un disparo o una caída del caballo cortaban de un golpe la carrera del héroe más brillante y lo obligaban a dirigir sus fuerzas en otra dirección. Lo que importaba entonces era saber qué cosa iba a hacer de su desgracia.

En la época barroca, la mala fortuna en el campo de batalla fue lo que una vez tras otra produjo sabios, escritores y poetas. Camões, como Cervantes, fue herido por un disparo de cañón en una batalla naval y perdió el ojo derecho. El Duque de La Rochefoucauld se enredó en la lucha contra el Cardenal Mazarino por el amor de una dama, hasta que una herida grave en el ojo izquierdo terminó abruptamente con sus ambiciosos planes. Culpado del delito de lesa Majestad, se retiró a sus posesiones y escribió sus libros llenos de escepticismo pesimista ante el gran mundo. El oficial Vauvenargues regresó de una campaña como un enfermo incurable y pasó sus

pocos días restantes trabajando en la redacción de sus escritos. Aun Alfred de Vigny entró en esta forma al mundo literario; tuvo que despedirse de su carrera militar a causa de un accidente. La variante burguesa se ilustra en Walter Scott, quien, desde su infancia, se vio afectado por una parálisis de la pierna derecha, que no se curó a pesar de un largo tratamiento y que le creó un conflicto con su robusto cuerpo. Para poder vivir, se refugió en un mundo imaginario de héroes y caballeros; sintió una gran felicidad cuando, ante la amenaza de invasión napoleónica, pudo ingresar en un regimiento de caballería a pesar de su defecto físico.

Existen deformaciones corporales que ridiculizan a su víctima o que se consideran como marcas de Caín, cuya maldición es invencible. La deformación física tiene algo demoniaco y pone al hombre, como observó Kierkegaard, terriblemente cerca del Mal. El deforme lleva en su seno un odio abismal contra el sano y oscila entre el horror ante sí mismo, la susceptibilidad exagerada y el orgullo cínico con que trata de alejar la atención sobre su defecto. En el Ricardo III de Shakespeare encontramos toda la gama demoniaca de estas características, que sin duda alguna también obraron en muchas vidas de poetas y escritores. Muchos satíricos y polémicos famosos adolecían de tales defectos físicos. Esopo, Swift, Lichtenberg y Kierkegaard fueron jorobados; Lichtenberg luchó toda su vida por encontrar un sentido a este hecho, y en una ocasión escribió lo siguiente: "La gente que tiene el cuerpo más sano, más hermoso y más regular es la más tolerante. Apenas tiene alguien una deformación, ya tiene también una opinión propia." Thomas Murner, el enemigo de Lutero, nació tan desfigurado que sus padres lo creyeron embrujado y lo sometieron a un proceso de exorcismo; él mismo estaba firmemente convencido de que su nacimiento había tenido algo de sobrenatural. Scarron, el burlón de París clásico, el autor del *Vergile travesti* y del *Roman comique*, era un hombre contrahecho, paralítico de brazos y piernas. Grimmelshausen debe haber sufrido por sus cabellos rojos, pues escribió su *Bartkrieg* ("Guerra de barbas") en defensa de los pelirrojos. Shakespeare se llama a sí mismo, en los Sonetos, un hombre tullido, feo y despreciado; aunque aquí entre en juego su fogosa imaginación, estas palabras significan que su aspecto físico era diferente de lo que se cree.

Otra desfiguración fatal es la talla anormal, que ya separa al niño de sus semejantes. Algunas grandes obras literarias tienen su origen en esta clase de deformación. El misántropo Pope, quien redactó el *Essay on man* y tradujo a Homero, pero que también escribió *The Rape of the Lock*, fue un maligno enano del tamaño de un niño, que necesitaba ayuda para sentarse en su silla. También el orgulloso Keats fue un enano que apenas llegaba a cinco pies de estatura, y Swinburne, el rebelde cantor del amor y la libertad impíos, fue un pigmeo pelirrojo y epiléptico. Es evidente que la rebeldía de Gottfried Keller también estaba relacionada con su menguada

estatura, que le fue fatal en sus relaciones amorosas. Su mejor amiga escribió una vez: "Si Keller hubiese tenido dos palmos más de estatura, su vida habría sido muy distinta." Voltaire, Hoffmann, Leopardi, Andersen, Verlaine se distinguían por su fealdad. Mozart se sorprendió de que Wieland, el poeta de las Gracias, no fuera un Adonis ni mucho menos: "La cara es fea con ganas, llena de viruelas, con una nariz bastante larga." El espíritu de Leopardi estuvo condenado a vivir en una verdadera figura de pigmeo; el grado de su desesperación no sólo se acusa en su misantropía, sino también en sus sátiras y en su platónico culto a la belleza. Hoffmann plasmó su dolor por su figura de gnomo en *Klein Zaches* ("El pequeño Zaches"), la historia de aquel enano que gracias a la magia de una hada llega a obtener grandes honores, pero que al final es desenmascarado y muere en una forma extravagante. Aquí no sólo se trata de una sátira política; es la pesadilla de Hoffmann por la discrepancia entre imaginación y realidad y por el descubrimiento de esta discrepancia. El heroico mundo de belleza de Conrad Ferdinand Meyer contrasta en forma parecida con el hinchado y amorfo cuerpo que aparece en el retrato que le hizo Karl Stauffer.

Los defectos físicos atormentan con especial crueldad a las mujeres, para quienes el no ser hermosas puede ser ya por sí solo una desgracia. En la Antigüedad se tuvo la opinión de que eso había hecho de Safo una poetisa. Ovidio la presenta diciendo:

Si mihi difficilis formam natura negavit,
Ingenio formae damna rependo meae.

Annette von Droste-Hülshoff fue desde su juventud enfermiza y muy miope. Elizabeth Barret-Browning sufrió en su juventud un accidente que la tuvo en el lecho durante largo tiempo. La mayor parte de las poetisas alemanas quedaron solteras o sufrieron por no tener hijos. Marie von Ebner-Eschenbach confiesa que sus libros le tuvieron que servir como sustitutivo de la dicha maternal, y que habría dejado de escribir si hubiese podido ser madre.

La relación entre sufrimiento y creación se hace totalmente indesentrañable cuando una enfermedad orgánica irrumpe en la vida del poeta. Muchos poetas tuvieron enfermedades incurables, muchos murieron jóvenes. Virgilio, el poeta cesáreo, fue un hombre enfermizo que tenía frecuentes dolores de estómago y garganta y que escupía sangre. También fueron víctimas de la tuberculosis Bürger, Novalis, Keats, Jacobsen, Chéjov, Kafka, sin que esto quiera decir que entre ellos exista un parentesco espiritual. También Molière, el autor del *Malade imaginaire*, estuvo enfermo de los pulmones. Escribió esta sátira del enfermo y de los doctores en medio de sus propios sufrimientos y, ya perdido, ejecutó el papel de Argan. Durante la cuarta representación, que no quiso suspender por consideración a los pobres tra-

moyistas, sufrió en plena escena una hemorragia que trató de sofocar con un ataque de risa. Fue trasportado a su casa, todavía con la roja toga de médico que había llevado en la obra satírica, y expiró en la misma noche.

Molière no fue vidente, pero su fin nos lleva a comprender por qué la Antigüedad veía la enfermedad del poeta como algo sagrado. Según sus creencias, el don poético y el don profético estaban relacionados con cierta clase de enfermedad sagrada. "¿Quién ciego, sino mi siervo?, ¿quién sordo, como mi mensajero que envié?, ¿quién ciego como el perfecto, y ciego como el siervo de Jehová?", dice el "déutero" Isaías. La ceguera también fue para los griegos la señal distintiva del adivino. Tiresias, el famoso vidente griego, era ciego. Este defecto se interpretaba, tanto en el caso de los videntes naturalistas como de los profetas judíos, como el don de la mirada interior. "Y guiaré los ciegos por camino que no sabían, haréles pisar por las sendas que no habían conocido; delante de ellos tornaré las tinieblas en luz, y los rodeos en llanura." Los cantores épicos que se decían guiados por Dios también sufrían del mismo mal. Casi todos los pueblos tienen cantores ciegos famosos, ya entre los egipcios había gran número de ciegos que se dedicaban al oficio de rapsoda. Demódoco, quien aparece en la *Odisea* en el banquete de los feacios, está ciego; se dice que la Musa "le quitó los ojos y le dio dulces cantos". Se ha conservado un himno en honor de Apolo compuesto por un viejo cantor ciego de Quíos. Ciego es también Ossin, el prototipo irlandés de Ossian. San Ludgero, como se cuenta en su *Vita*, curó y convirtió al cristianismo al cantor ciego Barnlef en Frisia, a fines del siglo VIII. Como podemos ver, la ceguera de Homero no es sólo una leyenda significativa, sino que detrás de ella hay un mundo de sufrimientos vividos realmente por los poetas. Thomas Murner difundió por toda Alemania, valiéndose de un cantor callejero ciego, su *Neu Lied von dem Undergang des christlichen Glaubens, in Bruder Veiten Ton* ("Nueva canción sobre el fin de la fe cristiana, en el tono de fray Vito"), un lamento en forma popular, de treinta y cinco estrofas, sobre la obra destructora de los reformadores. El dolor inherente a la ceguera se muestra con toda intensidad en Milton, el último gran cantor ciego. Nunca pudo resignarse a la pérdida de la vista, y, no obstante, ella fue el origen de su grandeza poética. Por lo visto, así entendían los griegos esa relación. Así como se cegaba a los ruiseñores para que cantasen más, la Musa cegaba a sus servidores. La investigación moderna, por el contrario, trata de explicar la predilección que tienen Homero y ciertos escaldos por los símiles detalladamente descriptivos, con la nostalgia del ciego por la belleza del mundo.

Otra enfermedad sagrada fue la epilepsia. Lo sagrado y estremecedor en ella provenía evidentemente de que su origen es tanto psíquico como físico y de que recordaba la locura. Hasta los tiempos modernos ha seguido siendo, en forma notable, una enfermedad de poeta. La padecieron Byron, Swinbur-

ne, Flaubert, Dostoyevski. Este último escribió sus novelas bajo los efectos de sus ataques, que consideraba visitaciones divinas. Flaubert tuvo que interrumpir sus estudios juveniles por un ataque epileptoide y ésta fue la causa de dedicarse a la carrera literaria. Los ataques se repitieron posteriormente a intervalos, y él los aceptó, no como transportes místicos, sino como una cruz necesaria para su vida artística. Sin ellos no habría podido escribir las alucinaciones de San Antonio. Todo indica aquí un fondo muy complicado, una oscura relación causal entre la enfermedad y el arte. Con estos poetas transponemos el umbral que conduce de las enfermedades visibles a las invisibles, las del espíritu y el alma.

La melancolía fue considerada en la Edad Media como la enfermedad clásica del monje. Torturaba a los anacoretas en forma de tedio vital, de una angustia y una tristeza inexplicables; se tenía como pecado mortal, porque demostraba que el monje afectado aún estaba preso interiormente en los lazos del mundo. En el siglo XVI, cuando la lucha entre la sensualidad brutal y el ansia de redención salieron del pecho del individuo aislado y encendieron la guerra de toda una época, la melancolía proyectó una sombra gigantesca sobre el arte. Ronsard se la atribuye a sí mismo en la Elegía dedicada a Jacques Grévin:

Je suis opiniastre, indiscret, fantastique,
Farouche, soupçonneux, triste et mélancolique.

Los más grandes monumentos a la melancolía son el famoso grabado de Durero y las tumbas mediceas de Miguel Ángel. Éste pone en labios de la figura de "la Noche" los versos siguientes:

Caro m'è 'l sonno, e più l'esser di sasso,
Mentre che 'l danno e la vergogna dura,
Non veder, non sentir, m'è gran ventura:
Però non mi destar, deh! parla basso.

[El sueño amo, y más el ser de piedra / mientras el daño y la vergüenza duran; / no ver y no sentir me es gran ventura: / mas, ay, no me despiertes, habla bajo.]

Como hijo de esa era, Shakespeare ya dio a la locura forma poética, sobre todo en *Hamlet* y *El rey Lear*.

También el siglo XVIII, con todo su orgullo racionalista, conoció una corriente subterránea de "tristeza de este mundo", que fue considerada por la gente piadosa como un castigo de Dios para la soberbia humana. Con Rousseau se puso muy de moda deleitarse en esta pena, el *Weltschmerz* romántico, como atestiguan los cantos de Ossian, las fantasías suicidas de Werther, toda la lacrimosa literatura sentimental y la nueva estética, que declaró al dolor como parte esencial de lo poético. Para defenderse de las acusa-

ciones de locura, Hamann terminó sus *Sokratische Denkwürdigkeiten* ("Memorias socráticas") en forma de alabanza a la enfermedad, compilando de la Biblia y los griegos todas las "marcas sospechosas" de los grandes espíritus, desde la invalidez hasta la demencia, e interpretándolas con una variación de una sentencia bíblica: "Por ello, no busquéis una blanca entre las compañeras de Apolo. *Urit enim fulgore suo* —cada una de ellas puede decir: No miréis que soy tan negra, pues el genio me ha quemado así." Algunos poetas de la época de Rousseau tenían rasgos patológicos. Matthias Claudius pudo reprimir virilmente su melancolía, en Lenz estalló la locura, y Goethe, a quien sus amigos observaban con preocupación, hace que su Werther profiera las palabras: "¡Oh, vosotros los razonables! ¡Pasión! ¡Embriaguez! ¡Locura! ¡Y vosotros tan tranquilos, tan indiferentes, vosotros los hombres morales! Injuriad al bebedor, abominad del insensato, pasad de largo como el sacerdote, y dad gracias a Dios, como el fariseo, que no os hizo como uno de aquéllos. Me he embriagado más de una vez, y mis pasiones nunca estuvieron lejos de la locura, y no me arrepiento; pues en mi medida llegué a comprender por qué todos los hombres extraordinarios, que hicieron algo grande, algo que parecía imposible, tuvieron que ser declarados, siempre, exaltados y dementes." Desde la época del "Sturm und Drang", la enfermedad y la locura se convirtieron en motivos literarios. *Hamlet* y *El rey Lear* fueron considerados como las obras más grandes de Shakespeare; el arpista enajenado del *Wilhelm Meister* es únicamente la figura más famosa que estos modelos produjeron en la literatura alemana. La poesía romántica penetró definitivamente en las tinieblas del alma humana. Kleist presenta en su shakesperiana primera obra un loco que es el único que ve realmente las cosas como son. Hoffmann, en los *Elixiere des Teufels* ("Los elixires del diablo"), trata los disparates de un demente como "las sentencias pavorosas y lúgubres de un poder tenebroso que reina sobre nosotros". Él mismo se convirtió en el prototipo del artista que lucha con la locura y se representó en esta forma en el enajenado director de orquesta Kreisler. Durante el romanticismo, el espíritu de los artistas se oscureció a tal grado que, según los criterios burgueses, casi no había ya un solo artista sano. Fue así como la melancolía moderna exagerada llegó hasta la neurosis, que gracias a Byron se convirtió en la enfermedad europea de la época.

Los poetas del siglo XIX exacerbaron el culto al sufrimiento, pero no podemos afirmar que nunca existiera antes de ellos. No fue la época moderna la que inventó que la poesía es un engendro del dolor. Lo mismo dice ya la leyenda de Orfeo, cuyo canto obtiene nuevo poder por su inconsolable pena por la pérdida de Eurídice. En el *Kalevala*, todos se echan a llorar cuando canta Wäinämöinen, hasta el mismo cantor.

Aun al viejo Wainämöinen
le cubrió la vista el llanto,

caían gotas de sus ojos,
hacia el suelo corrían perlas
más carnosas que las bayas,
más hinchadas que un guisante,
más redondas que los huevos
en los nidos de perdices.

Estas lágrimas se hunden en el mar, pero el cantor manda al pato azul que las saque del fondo y se las devuelva, y he aquí que se han convertido en hermosas perlas, y brillan así "para adorno de algún rey, para placer eterno de los poderosos". Así representa el desenfrenado estilo chamán el poder del canto. Pero aún Grillparzer, en *Abschied von Gastein* ("El adiós a Gastein"), compara la poesía con la perla, el producto del molusco enfermo, y Flaubert escribe a Louise Colet: "La perle est una maladie de l'huitre et le style peut-être l'écoulement d'une douleur plus profonde."

También fuera de la locura y la degeneración encontramos en muchos poetas y artistas modernos un nexo profundo con el dolor físico y espiritual. Jean Paul fue su propio médico, y antes de su muerte redactó un *Informe anticipado de la propia disección*, un dictamen anatomopatológico sobre el estado de su cuerpo; tan importante fue para él la idea de la muerte. Gottfried Keller, de apariencia tan risueña, trató de consolar a un amigo que propendía a la melancolía con la siguiente confesión: "A fin de cuentas, todos los que saben y están algo por encima de la cuestión del pan de cada día se sienten más o menos tristes; sin embargo, ¿quién querría vivir sin esta silenciosa tristeza esencial, sin la cual tampoco existe alegría verdadera? Aun siendo el reflejo de una dolencia corporal puede ser más un beneficio que una desgracia, una defensa contra la perversidad frívola." Incluso Schubert escribió en su Diario: "Mis obras nacieron del entendimiento musical y de mi pena. Aquellas que son exclusivamente producto del dolor parecen ser las que menos gustan al mundo." Este hijo de la luz se llamó a sí mismo "el hombre más infeliz y miserable de la tierra", y terminó un poema escrito en Mayo de 1823, intitulado *Mein Gebet* ("Mi plegaria"), con las estrofas siguientes:

Sieh, vernichtet liegt im Staube,
Unerhörtem Gram zum Raube,
Meines Lebens Martergang,
Nahend ewigem Untergang.

Töt es und mich selber töte,
Stürz nun alles in die Lethe,
Und ein reines, kräftges Sein
Lass, o Grosser, dann gedeihn.

["Mira cómo yace destruido en el polvo, / presa de dolor nunca visto, / el martirio de mi vida, / en vísperas de la muerte eterna.

Mátalo y mátame también a mí, / arroja todo al Leteo, / y deja, oh, Grande, que florezca / un Ser puro y vigoroso."]

Esto no se distingue en nada de las palabras que pronunció Georg Büchner antes de morir en plena juventud: "Nuestros dolores no son demasiados, sino más bien demasiado pocos, pues a través del dolor llegamos a Dios. Somos muerte, polvo, ceniza, ¿por qué nos quejamos?" Annette von Droste habla en uno de sus últimos poemas, *Der Dichter* ("El poeta"), de las lágrimas de sangre y del fuego devorador que son el precio que paga el poeta para obtener sus tesoros:

Ja, Perlen fischt er und Juwele,
Die hosten nicht —als seine Seele.

[Es cierto, pesca joyas mil y perlas, / y sólo pierde su alma por tenerlas.]

La cuestión acerca de la felicidad del poeta se ha planteado en forma equivocada. El dolor le pertenece y sólo cabe preguntarse cómo responde a él. "¡Ser feliz! Siento como si tuviese papilla y agua tibia sobre la lengua cuando me habláis de ser feliz", dice el Hiperión de Hölderlin. Su héroe busca la vida grandiosa, no la felicidad, y le toma tanto cariño al sufrimiento que lo estrecha "contra el pecho como un niño". A sus ojos, la grandeza y la belleza sólo son posibles en la forma siguiente: "La ola del corazón no se levantaría tan hermosamente y no se volvería espíritu si la vieja y muda roca, el destino, no se le opusiera." Nietzsche afirmó que la ley de "Cuanto más espíritu, más sufrimiento" también rigió la vida de los griegos. Es cierto que Burckhardt dice de Homero que "tiene uno antes que nada la impresión de que un poeta semejante fue *dichoso*", pero con esto se refiere a su estado de ánimo interior. En sus *Reflexiones sobre la Historia Universal* dice en una ocasión que sólo el sufrimiento despierta en el poeta las cualidades sublimes, y a los grandes artistas de tiempos pasados dedica estas palabras: "Cuando el hombre culto se sienta al festín del arte y la poesía del pasado, no puede ni quiere deshacerse enteramente de la bella ilusión de que aquellos creadores fueron *felices* al crear estas grandezas. La verdad es que aquellos artistas sólo salvaron a fuerza de grandes sacrificios el ideal de su tiempo y libraron en la vida diaria la lucha que todos nosotros libramos. Sólo para nosotros aparecen sus obras como una juventud salvada y acumulada."*

Locura

También la locura fue para los griegos enfermedad de poeta. Aquí se abren ante nosotros las tinieblas más profundas. La espantosa lista de nombres pa-

* Ed. F.C.E., 1961, p. 284.

rece probar efectivamente que el talento poético no es otra cosa que una forma de demencia. Locos fueron o se volvieron Tasso, Lenz, Cowper, Hölderlin, Lenau, Nerval, Gogol, Maupassant, Meyer, Nietzsche, Ibsen, Strindberg y muchos otros —aquí ya no cuentan para nada las fronteras nacionales. La lista se vuelve interminable si aún añadimos los autores de predisposición patológica, que a menudo sólo parecen haber escapado a la enajenación por pura casualidad.

Ya pasaron los tiempos en que este mal despertaba respeto y aumentaba el prestigio del poeta. Los médicos lo han examinado clínicamente, con el resultado de que la historia literaria se convirtió en manicomio. Desde el momento en que reconocieron en el artista al caso patológico y en la obra de arte una "compensación" de un individuo inferior, el burgués que tiene conocimientos científicos está convencido de que en cada espíritu creativo se puede señalar la tara que explica su actividad, y los poetas dementes sirven para esta demostración como los ejemplos clásicos. El sufrimiento, sobre todo el del alma o el espíritu, fue para el pequeñoburgués en todos los tiempos algo sospechoso o ridículo. Ya Oseas oía gritar a la gente detrás de sí: "Necio el profeta, insensato el varón de espíritu." La moderna psiquiatría dotó a esta actitud del armamento científico. Desde la aparición del libro de Lombroso, *Genio y locura,* los psicólogos se esfuerzan con ahínco para curar a la humanidad de su enfermedad más peligrosa: la imaginación. Una vez visto que oficinistas y cocineras esquizofrénicos tienen predilección por hablar en verso, parece muy natural la idea de que este hecho arroja cierta luz sobre Hölderlin.[1]

La locura significa en Hölderlin algo distinto que en Lenau, en Schumann algo distinto que en Nietzsche. Los nombres que la medicina da a la enfermedad son etiquetas que no iluminan el enigma de la vida y que olvidan el hecho de que existe un sufrimiento creativo y uno destructivo. Platón en el *Fedro,* distingue varias clases de locura. Separa la locura originada por la enfermedad humana de aquella que es enviada por los dioses. Sólo ésta es sagrada para él, y se divide en cuatro clases: la locura de la adivinación otorgada por Apolo, la de la iniciación mística otorgada por Dionisos, la poética de las Musas y, la más alta, la locura erótica otorgada por Afrodita. Cada una de estas formas es una especie de gracia divina, un retorno a la beatitud del ser puro. Cada una de ellas es muy superior a cualquier razón pura-

[1] W. Lange-Eichbaum, por ejemplo, ya estima meritorio que en su libro *Genie, Irrsinn und Ruhm* ("Genio, locura y gloria"), 1942, pág. 521, ya no diagnostica la locura, sino la psicopatía, y opina que su nueva diagnosis es, frente a la antigua opinión, "una enorme suavización, casi una especie de rehabilitación o ¡declaración de salud!". El médico-poeta Gottfried Benn dice lo siguiente: "Se puede comprobar, claro que estadísticamente, que la mayor parte del arte de los últimos cinco siglos es el arte exaltado de psicópatas, de alcohólicos, anormales, vagabundos, degenerados, expósitos, neuróticos, deformes, tuberculosos: ésta fue su vida, y en la Abadía de Westminster y en el Panthéon están sus bustos, y sobre ambos se alzan sus obras inmaculadas, eternas, flor y luz del mundo" (*Doppelleben* ["Vida doble"], 1950, pág. 52).

mente humana, a ellas se deben los bienes más grandes de la cultura. De la poesía dice que: "Quien entre al atrio de la poesía sin esta locura de las Musas, creyendo poder convertirse en poeta gracias al arte exclusivamente, no está iniciado, y su poesía razonable será eclipsada por la del demente."

Si hacemos caso omiso de la locura erótica, tenemos en las otras tres las formas primigenias de la visión mágica, mística y mítica. La locura sagrada es para Platón la señal de los videntes, exaltados y cantores consagrados; su sabiduría llega a mayor profundidad que la psiquiatría actual que se ocupa en los poetas. Si la despojamos de su envoltura mitológica y la aplicamos a los grandes poetas y artistas alienados —sólo ellos pueden proporcionarnos el criterio adecuado—, la vemos nuevamente confirmada. En los historiales clínicos figuran casos de locura de poeta que no son otra cosa que leyendas de médicos, y que, observados sin prejuicio, pierden todo lo incomprensible. A estos casos pertenece el delirio furioso de Torquato Tasso, cuya tumba con sus poderosos robles fue durante siglos un lugar predilecto de los visitantes de Roma. Sus arrebatos son tan comprensibles, que la diagnosis de locura sólo puede haber sido obra de sus enemigos influyentes o precisamente de aquellos filisteos que no pueden imaginarse que se puede ser infeliz, que un alma noble es capaz de ponerse fuera de sí a causa de la maldad de los demás. Pues Tasso fue un hombre noble, su delirio de persecución no fue otra cosa que el sufrimiento del cantor por la eterna inarmonía del mundo, ese sufrimiento que la época moderna ya no considera sagrado, sino patológico. Su gran inquietud comenzó cuando hubo acabado la *Gerusalemme liberata* y dio a leer su manuscrito a sus amigos y a los censores eclesiásticos. Las críticas que oyó y el temor de que la Inquisición condenara su obra desequilibraron su alma, ya sobrexcitada por el trabajo. Se vio rodeado de enemigos; su temor le infundió la idea de que podía haber pecado contra la religión, y fue así como se presentó ante el Inquisidor de Ferrara, quien lo eximió de culpa. Nada de esto demuestra una pérdida de la razón. El viraje fatal sobrevino a causa de la brutalidad del Duque de Ferrara, quien, movido por consideraciones diplomáticas, mandó encerrar a su sensitivo y mal pagado poeta. Tasso huyó vestido de pordiosero a su patria Sorrento y llevó la vida de un animal acosado por toda Italia, pero volvió dos veces a Ferrara. La segunda vez fue aprehendido cuando iba a la Corte en un arrebato de furia; se le encadenó en el manicomio. Después de más de siete años, durante los cuales escribió a todos los príncipes que conocía rogándoles que lo liberasen, fue puesto en libertad y vivió todavía nueve años, dedicado a su poesía, hasta su muerte en un convento de Roma. Es significativo que sus arrebatos de furia sólo aparecían de vez en cuando y que no afectaban en modo alguno a su espíritu. Hasta en la peor época, cuando estuvo en el manicomio, compuso muchos poemas y diálogos filosóficos cuyo brillo intelectual y verbal no está velado en modo alguno.

Hölderlin es el más grande ejemplo reciente de un poeta enajenado. Sus tinieblas tampoco parecen tan insondables si nos acercamos a él desde su poesía y no desde el manicomio. En el fondo, ya llevó siempre su locura en el alma, aun en los tiempos en que era un poeta "sano". Pues ya en aquel entonces hacia poesía vidente y trágica, ya se sentía un "muerto en vida", pero también sabía que "quien pisa en su dolor, sube más alto". En un poema temprano, *An die Stille* ("A la quietud"), ya canta la soledad con una imagen de la muerte en vida, que anticipa su aislamiento de enfermo:

Keine Lauscher nahn der Schlummerstätte,
Kühl und schattig ists im Leichentuch,
Abgeschnitten ist die Sklavenkette,
Maigesäusel wird Gewitterfluch;
Schöner rauscht die träge Flut der Zeiten,
Rings umdüstert von der Sorgen Schwarm;
Wie ein Traum verfliegen Ewigkeiten,
Schläft der Jüngling seiner Braut im Arm.

["Ningún escucha se acerca al lugar del sueño, / se está fresco y a la sombra en el sudario, / rota está la cadena de esclavitud, / el soplo de Mayo se convierte en maldición de tormenta; / más hermosa fluye la inerte corriente de los tiempos, / en sombras alrededor del enjambre de preocupaciones: / como un sueño pasan eternidades / cuando el joven duerme en brazos de su amada."]

Inmediatamente después de declararse su enfermedad, Hölderlin dijo de sí mismo, como un siervo de Dios del Antiguo Testamento: "Ahora estoy completamente endurecido y consagrado, como vosotros lo deseáis. Pienso permanecer así, en lo principal. No temer nada y resignarse a mucho." Todo esto indica el sentido de su catástrofe. Pensó en Platón cuando dijo que Apolo lo había herido. Es un ejemplo de la locura del vidente.

En el himno tardío *Wie wenn am Feiertage* ("Como si en día de fiesta"), Hölderlin afirma que la tarea del poeta es envolver al rayo en la canción, es decir, salvarse de ser fulminado haciendo poesía. El primer indicio directo de su enfermedad es un pasaje en una carta de Diciembre de 1798, en el cual confiesa que a veces lo abandona la fuerza necesaria para ese acto salvador. Le dice al hermano cuánto se alegra de tenerlo a él y a algunos amigos, para que ellos atestigüen.

"contra mi propio corazón vacilante, que a veces quiere ponerse de parte de la plebe y negar al dios que hay en el hombre. Ve y diles, a los tuyos y los míos, que pienso en ellos cuando siento como si no hubiera otra cosa, fuera de mí y los pocos solitarios que llevo en el corazón, que las paredes de mi habitación, y que ellos son para mí como una melodía a la que se acoge uno cuando el demonio maligno quiere someternos. Lo que aquí digo es la pura verdad..."

Ya no se le aparece Apolo como un demonio bueno, sino como uno malo, igual que a la Casandra de Esquilo. Estas palabras tienen todo el estilo del

Hyperion y concuerdan con lo que hizo y dijo Holderlin después de enloquecer. No quiso ya decir ni oír su nombre, por ningún motivo, y se ponía frenético cuando se pronunciaba, quizá porque se creía totalmente separado de su dios y no quería ver relacionados su estado sin gracia y su poesía. Aun como ser profanado profesaba su fe en Apolo, distanciándose inflexiblemente de su antigua dignidad. Cuando una vez pusieron en sus manos la edición de sus poemas y la estuvo hojeando durante un rato, declaró: "Sí, los poemas son auténticos, son míos, pero (echando otra mirada a la portada) el título está equivocado; nunca me llamé Hölderlin, sino Scardanelli, o Scaliger Rosa, o algo parecido." Si vemos al prisionero del carpintero Zimmer de Tubinga recibir a sus visitas, quitarse el sombrero ante los niños en la calle y defenderse de los visitantes inoportunos, no podemos evitar la impresión de que su comportamiento es terriblemente consciente y consecuente. Es el mismo que encontramos en sus grandes poemas, pero más despiadado y unívoco. Lo envuelve una gran nobleza a pesar de sus uñas sucias. El Hölderlin loco, cuando no estaba de mal humor, saludaba a sus visitantes con una humildad exagerada y los llamaba "Señor Barón", "Señor Padre" o "Su Santidad".

¿Qué era esto si no el único orgullo posible para un caído? Insistía en la distancia enorme que existía entre él y ellos, pero concedía a los otros la superioridad y con ello escapaba a las discusiones. Como poeta aún había luchado por su relación con los hombres, ahora ya no le interesaba. De todos modos, él fue siempre el otro. El abismo entre él y los hombres se había ensanchado inconmensurablemente, pero seguía siendo el mismo abismo de antes. Le gustaba cantar con voz cavernosa acompañándose al piano, o tocar durante horas enteras la misma figura melódica, lo que parecía insoportable a sus vecinos. En cambio, para él lo insoportable era su nombre suabo. También sus ataques de furia o de llanto tenían cierta lógica. A los estudiantes que lo molestaban les arrojaba lodo y piedras —piénsese en Dante, quien tiraba piedras a mujeres y niños en Ravenna, y en el Verlaine borracho, que ante la burla de los chiquillos callejeros podía aún erguirse con una dignidad atemorizante.

Por lo tanto, los alienistas tienen que admitir que sólo puede comprender la locura de Hölderlin quien haya comprendido sus poemas, y los estetas tienen que hacerse a la idea de que este demente ya no era el poeta, sino sólo la ruina del enorme sufrimiento que Hölderlin había superado como poeta. El dolor se había apoderado totalmente de su espíritu, poniéndolo al rojo vivo y destruyéndolo. Lo memorable no es el resto del acrisolado lenguaje poético que aún contiene la escoria, sino la postura fantasmagórica de la persona calcinada por el fuego. Vemos que el arte y la enfermedad no son lo mismo. Su proximidad aparece con espantosa claridad, pero también su diferencia. La locura fue el fin del arte de Hölderlin. Su arte no

puede explicarse con su demencia, pero estuvo fatalmente unido a ella. Aún en las tinieblas se dibuja la silueta de su videncia.

Muy distinta es la locura del mago. Ésta se proyecta sobre las figuras del joven Goethe, de Lenz, Jean Paul, Kleist, Brentano, Hoffmann, Mörike, Annette Droste, Lenau, en cada uno con cierta particularidad. Todos ellos la experimentaron o la plasmaron en sus obras, y concuerdan en que ellos mismos la relacionan con su arte. La poesía es para ellos una forma de exaltación que consume a su portador. Temen esta exaltación, pero a la par se sienten atraídos por ella, pues su arte consiste en esta visitación. Así lo dicen las obras poéticas del romanticismo sobre la locura, así se describe el joven Mörike en el rey milenario de la isla mágica de Orplid, que no puede morir pero que ha caído en el poder de una hada, a la que ama y odia porque por ella se volvió poeta en *Gesang zu zweien in der Nacht* ("Canto a dos en la noche"). Mörike ya luchó desde joven con el miedo de volverse loco y con la idea del suicidio. Su aversión al cargo parroquial se convirtió en una repugnancia inexplicable por todo trabajo y toda la gente, y se manifestó en paralizamientos parciales y una sensibilidad enfermiza. Sabía que se trataba de una dolencia de su alma, y se sometió una vez al tratamiento de Blumhardt en Bad Boll, quien le proporcionó un alivio transitorio. Igual que su rey Ulmon se consumió al borde de la oscuridad, un neurasténico cuidado por mujeres que se apagaba triste y paulatinamente. Su arte fue su perdición, sufrió en una forma infinitamente pura la unidad de belleza y muerte.

Esta unidad se ve con tanta claridad en el final del músico poeta Robert Schumann, que puede servir de ejemplo de muchos otros. La enajenación de Schumann, descrita por Clara en su Diario, nace directamente de su actividad creadora. Las últimas inspiraciones son ya como éxtasis medievales: el arte se exacerba hasta volverse agonía.

"*Viernes 10 (Febrero, 1854);* durante toda la noche le dio a Roberto una afección tan violenta del oído que no pudo dormir un solo momento. Oía siempre el mismo tono y a veces con otro intervalo. Durante el día se alivió. La noche del sábado le volvió con la misma gravedad y también durante el día, pues sólo mejoró durante dos horas en la mañana, para volver a recaer a las 10. ¡Mi pobre Roberto sufre terriblemente! ¡cualquier ruido le suena a música! Me dice que es música tan grandiosa, con instrumentos que suenan tan maravillosamente, como nunca se oyó sobre la tierra, pero todo esto lo afecta gravemente. El doctor dice que no puede hacer nada. Las noches siguientes fueron terribles, casi no dormimos. Durante el día trató de trabajar, pero sólo pudo hacerlo con esfuerzos espantosos. Dijo varias veces que si eso continuaba acabaría por destruir su espíritu. Las afecciones del oído habían aumentado a tal punto que oía piezas enteras como ejecutadas por una gran orquesta, de principio a fin, y el último acorde seguía sonando hasta que dirigía sus pensamientos a otra pieza. ¡Y nada pudimos hacer para aliviarlo!

Viernes 17. En la noche, cuando apenas nos habíamos acostado, Roberto se levantó nuevamente para apuntar un tema que, como me dijo, le cantaban los ángeles; cuando terminó; se acostó nuevamente y deliró durante toda la noche, con los ojos

abiertos y elevados al cielo; creía firmemente que los ángeles volaban a su alrededor y le hacían las revelaciones más maravillosas, todo con el acompañamiento de música magnífica; me dijo que nos daban la bienvenida y que ambos nos reuniríamos con ellos antes de que acabase el año. Vino la mañana, y con ella un cambio horrible. Las voces angelicales se convirtieron en voces de demonios con música atroz; le dijeron que era un pecador y que lo arrojarían al infierno; en una palabra, su estado empeoró hasta entrar en un verdadero paroxismo nervioso; daba gritos de dolor, y los dos médicos, que afortunadamente llegaron en el acto, apenas pudieron contenerlo. Nunca olvidaré su aspecto, su dolor fue para mí un gran tormento. Después de una media hora se tranquilizó y dijo que oía nuevamente voces más amables que le infundían valor. Los médicos lo llevaron a su lecho, y durante algunas horas estuvo quieto, pero luego se levantó otra vez y se puso a corregir su Concierto para violoncello, pues creía que ese trabajo lo aliviaría un poco del sonido constante de las voces.

Lunes 20. Roberto se pasó todo el día ante su escritorio, con papel, pluma y tinta a la mano, escuchando las voces de ángeles. De vez en cuando escribía algunas palabras, pero pocas, y volvía nuevamente a escuchar. Todo esto con una mirada de embeleso que nunca podré olvidar; sin embargo, esta extraña felicidad me desgarraba el corazón tanto como si lo viese atormentado por malos espíritus. Pues todo llenaba mi corazón con la más grave preocupación pues me preguntaba cómo acabaría esto; veía que su espíritu estaba cada vez más trastornado, y aun así no tenía idea de lo que nos esperaba.

Martes 21. Tampoco pudimos dormir en toda la noche; repetía sin cesar que era un criminal y que todo lo que debía hacer era leer la Biblia..."

Algunos días después, Schumann se arrojó al agua y fue rescatado por algunos pescadores. Se le llevó a un sanatorio, en donde murió al cabo de dos años.

EL SUFRIMIENTO COMO CONSAGRACIÓN

1

Como fruto del sufrimiento, el arte es un fenómeno moral. Las cualidades que determinan la forma en que un hombre acepta su dolor son de índole moral y no estética. Es inconcebible un gran poeta sin grandeza moral. Pero su moral siempre es la moral productiva del artista. La obra de arte revela infaliblemente cómo resolvió su problema moral: no sólo si lo resolvió bien o mal, sino la forma típica en que lo hizo. El sufrimiento es su consagración, que también en tiempos desprovistos de nobleza, sin magia y sin Dios lo separa de los hombres y lo conduce a la soledad, para que se encuentre a sí mismo.

La soledad es un estado anímico al que conducen muchos caminos, de los cuales el más seguro es el dolor. Aleja al hombre de la vida activa y lo en-

trega en manos de la meditación. Rara vez renuncia de propia voluntad a compartir ingenuamente la actividad y el placer; por lo general, sólo lo hace después de una derrota que lo ha herido. Los espectadores y soñadores "de nacimiento" sufrieron ya en la infancia este golpe, esta herida que transformó todo su ser. En los que la sufren después, la metamorfosis se opera más visible y violentamente. Les es más difícil iniciar la retirada porque los demás la ven como debilidad, y su propio deseo de vivir no los deja en paz. Sólo poco a poco dan la espalda a las bellas apariencias del mundo, para dedicarse a la contemplación desde la lejanía. Esta elevación sobre el presente perecedero tiene algo de vidente. El impulso de vida ciego se espiritualiza y se convierte en la necesidad, y por último en la fuerza, de crear un símbolo de la vida.

Uno de estos caminos a la soledad es el destierro político, que en la historia de la poesía desempeña un papel clásico como sufrimiento espiritual. Las grandes obras poéticas políticas y mundanas provienen de hombres de acción que, como Aryuna, comenzaron a dudar del acto ingenuo. Al principio, se dejan llevar por sus ambiciones a la lucha en torno del poder y conocen todos sus rigores, hasta que súbitamente cae el velo de sus ojos y son capaces de ver lo que no ve ningún hombre apasionadamente activo. No les presta este servicio un dios sino un soberano tiránico que los obliga al destierro. Existen incontables formas de destierro: declarado y velado, exterior e interior, obligado y voluntario, injusto y de castigo, pasajero y perpetuo, cercano y lejano, sin sentido y deseado. Un ejemplo de exilio incomprendido y estéril es el destierro de Ovidio a Tomi, a orillas del Mar Negro. El cortesano ya no pudo seguir viviendo allí, el alejamiento de Roma lo quebrantó por completo: sólo pudo lamentarse y rogar en vano, una vez tras otra, que se le permitiese regresar. Petrarca en Vaucluse, Voltaire en Ferney y Victor Hugo en Jersey demostraron al mundo que se puede ser desterrado sin transformarse por ello en otro hombre. Los escritores siempre han sabido que el desaparecer durante algún tiempo puede ser en ocasiones el medio más eficaz para llamar la atención. Existe una estrategia del aislamiento que la inteligencia mundana domina con maestría. Ya en la Antigüedad vemos cómo se emplea el truco de la *secessio in montem sacrum*, desaparecer del escenario en son de protesta para volver a él más tarde como triunfador. Este gesto exige una preparación de gran efecto, por lo que toca a las condiciones en que se pone en escena. Pero con el destierro del poeta no tiene en común más que lo exterior. El destierro sólo se vuelve realmente poético cuando el expatriado comprende y acepta su situación como un decreto del destino. Es entonces cuando la pérdida de su patria redunda en provecho espiritual. Se vence a sí mismo, sale de su antigua existencia, deja caer todo falso orgullo y obtiene la superioridad que sólo el dolor otorga. A partir de cierto instante ya no piensa en regresar, sino que fomenta su aislamiento

porque siente que lo necesita. Se repliega por propia voluntad hasta el borde del tiempo, desde donde lo puede abarcar por completo, como Hesíodo, o hasta se sale fuera de su tiempo para poderlo desquiciar como los profetas. Su destierro es el ardid de que se vale el destino para que la gran obra de arte pueda llegar a madurar.

Lo mismo sucede con la enfermedad. Es una escuela de la interiorización para los que no nacieron con el sufrimiento, la escuela de la victoria sobre el dolor, de la que nace la poesía. Los felices no hacen poesía imperecedera. Se ha llamado al arte una enfermedad de la cultura, y no sin razón, aunque no con la misma para todas las artes. El mundo enfermo trata de curarse en la obra de arte mágica y mística. También aquí existen muchos grados de superación; no todos están dotados de la misma fuerza. La forma en que un poeta se enfrenta al dolor revela no sólo su rango, sino también su clase. Puede rebelarse contra el sufrimiento como si fuese una mala jugada del destino o del Diablo, puede negarlo por considerarlo sin sentido. Puede aprehenderlo como casualidad o necesidad, y someterse con lamentos o enfrentársele heroicamente. La decisión depende de cada uno, y puede ser buena de cualquier manera. Pero sólo es poética cuando plasma el dolor, cuando le da sentido y forma. La decisión tiene consecuencias más graves mientras más grande sea el dolor que ha vencido. En todas las artes se han dado talentos excelentes a los que sólo faltó una cosa: el sufrimiento verdadero. La aureola más maravillosa de una obra maestra es el dolor que ya no duele. Una obra perfecta ya no debe tener ninguna huella de sufrimiento. Flaubert dice en una ocasión: "L' art est un luxe; il veut des mains blanches et calmes", y compara al artista con el gladiador romano: "Il amuse le public avec ses agonies." El mayor lujo del arte es que se le ofrenda el sufrimiento. Flaubert pensaba a veces hacerse monje, no por ansia de santificación, sino como penitencia. "Il arrive un moment où l'on a besoin de se faire souffrir, de haïr sa chair, de lui jeter de la boue au visage tant elle vous semble hideuse. Sans l'amour de la forme, j'eusse été peut-être un grand mystique." También el deforme Lichtenberg comprendió a fondo el acicate del dolor y expresó su conocimiento en las palabras semihumorísticas: "Quizá llegue un día en que se mutile a los hombres como a los árboles, para que den mejores frutos espirituales. La castración de los cantantes ya entra en este terreno. Habría que preguntarse si no sería bueno que los pintores y poetas hiciesen lo mismo."

Lichtenberg no tomó en cuenta en estas palabras que el dolor, como la locura, no hace por sí solo al artista. Hay sufrimiento grande y pequeño, espiritual y no espiritual, puro e impuro. Estas categorías también rezan para el arte y en él tienen una importancia excepcional. El sufrimiento puro es el que se torna creativo, el que está al servicio de la forma. El alcohólico y prostituido Verlaine está como poeta infinitamente más alto que el apóstol

Lavater. Aquí aparece el contraste entre poesía y literatura en toda su profundidad. La historia de la literatura es indudablemente, a grandes trazos, únicamente la palestra de individuos tarados físicamente o con males del alma que escriben libros para resarcirse de la vida que les fue negada. El examen médico de la literatura ha agudizado la mirada para descubrir estas taras. Así, nos encontramos en ella innumerables amantes del poder, astutos intrigantes o resignados poetas domingueros, que se consolaron de su desilusión con versos. Escribiendo conquistaron el poder o el placer que nunca hubieran obtenido de otro modo, o se vengaron de sus superiores emboscándose detrás del escritorio. Los enanos escribieron gruesos libros para ponerse en pie sobre ellos, alfeñiques astutos urdieron una red de conexiones literarias para dominar su medio, los tullidos presumieron de ser los amos de la vida.

Pero esto no atañe en principio al poeta, sino al literato, y la generalización de estos descubrimientos es una muestra de la incomprensión moderna ante la vida del espíritu. El examen médico del arte, así como el sociológico, agudiza la mirada para los hechos secundarios y la embota para lo principal. La cuestión principal es saber si el dolor físico produce un dolor espiritual, psíquico; conocer su índole y lo que nace de él. El literato es el escritor que no sufre. Escribe para no tener que sufrir. La literatura es la puerta por donde escapa de la miseria de su inferioridad. También de esta manera pueden nacer grandes obras, pues el genio es también de carne y hueso y a menudo adolece de extraños defectos. Pero lo que nace en esta forma no es gran poesía, sino quizá gran literatura. Erasmo de Rotterdam tuvo desde niño un "cuerpecito frágil", sentía un asco patológico ante el pescado y el vino de Borgoña y un miedo ante la vida que le impedía tomar cualquier decisión espiritual. Compensó estas debilidades con gran éxito, coqueteando con ellas y empleándolas refinadamente para satisfacer su vanidad. Ostentaba con satisfacción su sensibilidad nerviosa, puesto que era la prueba de su rango espiritual. Le gustaba dejarse retratar, cuidando de que su birrete cubriese la achatada parte posterior de su cabeza y de que resaltasen sus delicadas manos. Este tipo del literato asténico surgió nuevamente con gran éxito en la figura de Boileau. Enfermizo desde su infancia, hombre libresco tímido y anémico, en su vejez medio sordo y malhumorado, siempre fue belicoso, sensible y rencoroso, como hombre y poeta sin grandeza, pero gracias a su *Poética* efectista se convirtió en la autoridad literaria de toda una época. Tampoco Voltaire fue muy infeliz por su estado delicado y su fealdad de vieja. Estos males eran parte de su aventurera vida literaria, espoleaban sus ambiciones de escritor.

La poesía es dolor plasmado y no sólo vivido. Sólo puede plasmarse aceptándolo y venciéndolo. Entonces se convierte —como la persecución política— en una fuerza positiva, en la palanca que promueve la victoria espiritual sobre los obstáculos. El poeta no odia ni esconde su dolor, lo necesita

y lo busca en forma inaudita. Solamente cuando esto sucede nos encontramos frente al auténtico sufrimiento de artista.

2

Para el hombre de acción heroico, el sufrimiento pasivo es una presión insoportable que lo obliga a negar su naturaleza. No le importa el dolor, sus cicatrices son pruebas de su valor, su ecuanimidad estoica en el sufrimiento demuestra a los débiles su nobleza. En el mundo de los guerreros se busca el peligro y se considera un honor herir y ser herido. El escaldo Egil perpetra atrocidades en sus enemigos que su leyenda cuenta para mayor gloria suya. También menciona expresamente su fealdad, de la que él mismo se burla. En el mundo de los caballeros cortesanos, este salvajismo bárbaro se afina y pasa a ser el código de las virtudes aristócratas, cuyo título más noble es el honor caballeresco. Aquí, la guerra y la aventura son valores espirituales. La aristocracia cultiva antes que nada las cualidades espirituales de índole heroica y ve en el dolor la oportunidad de demostrarlas. Hartmann von Aue considera que el dolor es opuesto al honor. Sus héroes conocen el dolor como una humillación que les infligen otros, como venganza. El protagonista del *Armer Heinrich* ("El pobre Enrique") es el primero que reemplaza esta actitud con la cristiana; aprehende su dolencia como castigo de su culpa, y quiere expiar ésta para alcanzar la gracia de Dios. Este contraste entre el sufrimiento aristócrata y el cristiano también es el eje del *Parzival* de Wolfram.

Lo encontramos también en los dramas martirológicos del barroco. Éstos giran en torno de la discusión entre el heroísmo cortesano y el cristiano. En el siglo XVII, también el fervor de sufrimiento cristiano se manifiesta en actitudes heroicas. Los héroes y heroínas de los dramas jesuitas, de las tragedias de Gryphius y Lohenstein, muestran su talla en la fortaleza con que soportan los suplicios más espeluznantes. El concepto de honor mundano del barroco arde con pasión española en las obras de Cervantes y Calderón. Cervantes luchó, en su mocedad, en la batalla de Lepanto, recibió dos disparos en el pecho y quedó con la mano izquierda destrozada. Desde entonces se llamó a sí mismo, exageradamente, "el manco de Lepanto". Como escritor se jacta de que lleva su izquierda mutilada "para mayor honor de la diestra". Cuando su plagiario Avellaneda se burla de su mutilación, él se enorgullece de ella —en el prólogo a la segunda parte del *Quijote*—, y dice que no perdió su mano en cualquier riña de taberna, sino en la batalla más brillante de todos los tiempos, y que si pudiese cambiar el pasado, preferiría haber tomado parte en aquella batalla a tener sus miembros completos. Dice además que las cicatrices del guerrero son estrellas que iluminan a los otros el camino hacia la gloria. Este tono un tanto jactancioso lo emplea Cervantes para acabar con un bajo contrincante; correspondía al pensamiento de

una época que curaba heridas de guerra jactándose de ellas. No obstante, en su respuesta creemos percibir también la sensibilidad del mutilado; la pérdida de una mano también era un duro golpe para un soldado, y para Cervantes fue parte del sufrimiento que lo convirtió en gran poeta. Don Quijote, el caballero de la triste figura, no fue inventado por una conciencia de fuerza, sino que refleja una honda pena por la miseria humana. Pero también es noble el humor a que se eleva el maltrecho aventurero. La silueta de esta dolorosa figura sólo pudo nacer en el siglo barroco, cuya altanería parodia.

También Milton oscila entre el orgullo herido y la aceptación sumisa del dolor. El destino lo doblegó hasta tal punto que tuvo que comprender su ceguera como una distinción divina, convirtiéndose así en el patriarca de una nueva poesía sagrada. Pero en su interior siguió siendo el aristócrata heroico, que no podía adaptarse continuamente a la aceptación mística del sufrimiento. De niño se distinguió por una belleza tan extraordinaria que sus compañeros en Cambridge lo llamaron "la señorita", y tuvo que llegar a la miseria para llegar a ser algo más que un mimado poeta de moda, un caballero elegante y un político de éxito. Para el joven Milton, su perfección física era la prueba visible de su grandeza espiritual, de su arte consumado. Dejó que los círculos literarios de Inglaterra e Italia lo celebrasen como gran poeta, y ninguna lisonja de su persona le pareció exagerada. Pero luego perdió una cosa tras otra, el destino lo castigó con la ceguera, reservada habitualmente al libertinaje, y él resintió gravemente la aparente inmoralidad de esta dolencia. En la segunda *Defensio* se defiende de los que interpretan su mal en esa forma, exclamando que Dios es testigo de que no hubo en su juventud ni en su edad adulta ninguna falta que mereciese tal castigo. También dice que es falso que su ceguera sea el castigo por sus escritos polémicos, como afirman sus enemigos, pues insiste en que nunca escribió nada contra la verdad, la justicia o la religión. Pero no pudo contentarse con rechazar semejantes difamaciones, sino que trató de reinterpretar su desgracia y hacer de ella una virtud. Se vanaglorió de haber perdido la vista luchando por el reino de Dios. En el soneto *On his blindness*, dice: quien mejor soporta su yugo, sirve mejor a Dios; Él necesita servidores que viajen sin descanso por mar y tierra, pero también de aquellos que sólo están y esperan. Como uno de estos últimos, invoca en su favor, en el *Paradise lost*, la luz interior que recibió a cambio de la vista. Pero en el *Samson agonistes* también se derrumba este orgullo espiritual. Sansón concibe su cegamiento como el castigo por haber fracasado en su servicio de Dios. Se considera más miserable que los animales "que se arrastran, pero ven", y gime porque él, el hombre de Dios, ha sido herido con el mal de los libertinos. Aquí grita Milton su dolor por su ceguera, el dolor inconsolable que tampoco se aplaca por la resignación muda a la voluntad de Dios. Este drama permite deducir

una conmoción terrible en su alma. Al plasmarla, renunció definitivamente a sus aires de superhombre y se elevó como poeta a las alturas de la tragedia.

Con los poetas estetas del clasicismo, la nobleza se rebaja a afectación. Esos poetas se jactan de proezas ficticias y no comprenden el dolor auténtico. Wieland dijo: "Si nuestro amigo Schiller no tuviese tantos calambres sus representaciones también serían menos espasmódicas." Él mismo era, como Boileau, de constitución débil, su pecho delicado le sirvió de pretexto para evitar la carrera eclesiástica, y no es improbable que también fuera, hasta cierto punto, la causa de su estilo refinado. Wieland nunca sufrió por esta dote, pues fue para él otro medio de independizarse. Pero en Hölderlin despertó la sensibilidad para el sufrimiento espiritual con tanta violencia, que lo incluye una vez tras otra entre las virtudes del poeta. Su oda *An die Heimat* ("A la patria") termina en esta forma:

Denn sie, die uns das himmlische Feuer leihn,
Die Götter, schenken heiliges Leid uns auch.
Drum bleibe dies. Ein Sohn der Erde
Scheint ich: zu lieben gemacht, zu leiden.

[Pues ellos, que nos prestan el fuego divino, / los dioses, también nos dan el sagrado dolor. / Y que así sea. Parezco nacido / un hijo del mundo para amar y sufrir.]

También fue en primer lugar el rasgo aristócrata en el alma de Hölderlin quien le dijo que para la grandeza del poeta era necesario el triunfo sobre el sufrimiento. Este triunfo trasmuta el dolor en belleza, como lo expresa la oda *Die Götter* ("Los dioses"):

Du stiller Äther! immer bewahrst du schön
Die Seele mir im Schmerz, und es adelt sich
Zur Tapferkeit vor deinen Strahlen
Helios! oft die empörte Brust mir.

[¡Tranquilo éter! Siempre conservas mi alma / hermosa en la pena, y muchas veces / ¡oh, Helio! tus rayos dan nobleza a mi pecho / indignado y le infunden valor.]

Este valor ante los rayos de Helio puede compararse con la interpretación religiosa de Milton respecto de su ceguera. Pero Hölderlin está más cerca de la santificación mística que aquel quebrantado por la fuerza. Cuando aún está sano ya alaba al dolor con una insistencia que demuestra que por sus labios no habla un hombre del mundo, sino un vidente.

3

Existe un ideal místico del sufrimiento que está expresado en las palabras del Maestro Eckhart: "Daz snelleste tier, daz iuch treit ze vollekomenheit,

daz ist liden, wan es geniuzet nieman me ewiger seligkeit wan die mit Kristo stent in der groesten bitterkeit." ("El animal que os lleva con más rapidez a la perfección es el dolor, pues nadie goza de más dicha eterna que quien acompaña a Cristo en la mayor amargura.") La mística enseña una aceptación del dolor por el dolor mismo, pero que no conduce a la perfección terrenal de la obra de arte, sino a la eterna bienaventuranza. "El ojo del que sufre es el que está más abierto para la verdad", dice también Pestalozzi. También él se refería con esto a la verdad sobrehumana del profeta. El poeta-vidente acepta el dolor en sí mismo, en una forma tan radical como no lo hace ningún hijo de este mundo. El sufrimiento es su religión, en él ve el verdadero manantial de su fuerza, pues es el puente que se tiende entre él y Dios y por el cual llega al martirio. Los monjes y monjas medievales cultivaban un imaginativo arte del suplicio del propio cuerpo, basado en una vieja práctica monástica. Ayunaban, enmudecían, interrumpían el sueño, se flagelaban, llevaban cilicios y debajo de éstos cruces erizadas de púas, se ceñían el cuerpo con cadenas y se grababan signos sagrados en el pecho. Esta sangrienta mortificación de la carne, que a menudo lindaba con la locura, sólo era para ellos un comienzo exterior de la imitación de Cristo en su *vía dolorosa*, era la preparación para la mortificación interior, la "serenidad". Heinrich Seuse "devastó" su naturaleza con estos ejercicios hasta el borde del suicidio. Enseñó a sus pupilos religiosos la sed insaciable por estos sufrimientos y la comparó con el afán de una muchacha que corta rosas y que, al momento de cortar una, ya busca con los ojos otra más hermosa aún. Esta voluptuosidad volvió a brotar en la mística barroca y aún influyó en el pietismo protestante.

Reaparece de nuevo con Dostoyevski, el Cristo ruso del siglo XIX. El terrorífico éxtasis de dolor se graba en su rostro de una manera tan extraña, que parece tanto un criminal como un santo. De la prisión militar siberiana regresó epiléptico, y bendijo esta dolencia a pesar de que arrasó su vida; veía en ella la garantía visible de su vocación profética. También bendijo los años en Siberia, en que estaba a merced de los caprichos de un comandante sádico, cuando vivió entre la hez de la humanidad como uno de ellos y pudo conocer el poder primigenio de la maldad. "¡Oh, qué gran suerte fue para mí Siberia y la Katorga! Únicamente allí vivía una vida sana y feliz, allí me comprendí a mí mismo —comprendí a Cristo—, comprendí al hombre ruso y sentí que yo era ruso, que era un hombre del pueblo ruso. Mis mejores pensamientos me vinieron allí; hoy sólo retornan, sin la misma claridad de entonces." Estaba convencido de que sin aquel martirio se hubiese vuelto loco, de que tuvo que ser "enterrado en un ataúd" para encontrarse a sí mismo. Ahora creía que inconscientemente había añorado aquel aniquilamiento, el cual desde entonces se repetía bajo el látigo de su enfermedad sagrada. El sufrimiento se convirtió para él en la esencia de la vida y la com-

prensión. A sus ojos, todo mal, todo crimen y todo vicio del mundo no era más que sufrimiento. Pero también el camino del hombre a través del pecado hacia la redención era un camino de sufrimiento. Por eso, según él, todo escritor tenía que "sufrir mucho e indescriptiblemente" para comprender la vida y poder escribir bien.

En *El idiota*, el príncipe Mishkin describe detalladamente sus ataques epilépticos y les da esa explicación mística. Cuando se aproximan, se siente henchido del presentimiento de una dicha enorme, su aura le produce iluminaciones y transportes imponentes, cuando pasan se siente caer en un frío y un vacío espantosos. La obra de Dostoyevski se efectuó obedeciendo este ciclo. Fue una pasión continua, que lo convirtió en el mártir entre los poetas modernos. Los lapsos en que esperaba una nueva visitación, temblando en secreto, eran los momentos de su inspiración poética. Éstos crecían hasta convertirse en el ataque mismo, cuando su estado de gracia se convertía en un dolor aplastante, y luego eran relevados por fases de total extenuación y desesperación. El cuadro patológico parece coincidir totalmente con el de un místico medieval o un profeta, pero la pasión de crear establece una gran diferencia. Dostoyevski muestra un interés poético por su enfermedad. Es para él, en su totalidad, tanto en su aspecto positivo como negativo, un fenómeno fascinante. La vive, en sus múltiples formas de interpretación, como el ser arrollado por la visión y como pérdida y búsqueda de Dios. La caída al Infierno le oscurece todo, pues es para él, como para Milton, siempre lo último. También lleva al Diablo en sí mismo, la abyección del criminal, la "predisposición del verdugo". Como poeta sólo puede representar lo divino en el medio del pecado; sus obras son tanto una filosofía de la condenación como de la gracia. Ve al hombre como una criatura satánica que lleva un ángel dentro. Swidrigailov en *Crimen y castigo*, Iván Karamasov son el mismo Dostoyevski, sobre todo este último, el blasfemo por religiosidad ofendida, el asesino que está dispuesto a perdonar a Dios toda la creación, pero no el llanto de un niño.

"En lo que a mí respecta, soy un hijo de la época, un hijo de la duda y la incredulidad, todavía ahora y hasta (lo sé con certeza) mi último suspiro", escribió Dostoyevski después de su conversión. Por eso también era capaz, en un artículo sobre el byronismo, de llamar al "Weltschmerz" "un fenómeno necesario y sagrado en la vida del espíritu europeo y quizá en la vida de toda la humanidad", es decir, verlo como la erupción de desesperación por el derrumbe del credo racionalista, por la pérdida de la esperanza de eternidad. La voz de Byron fue para él "el potente grito en que se juntaron todos los gemidos de la humanidad". Cuando se le echó en cara su conservadurismo religioso, contestó con sarcasmo que esos pobres críticos nunca habían soñado con una blasfemia tan grande como la que pronuncia y contesta en el *Gran Inquisidor*. Asestaba golpes a diestra y siniestra, a los

curas y a los revolucionarios, y ellos se reían o lo maldecían cuando afirmaba que sus blasfemias tenían la intención de demostrar la necesidad de la fe. Los más inteligentes dijeron que creía al mundo enfermo por estar enfermo él mismo. Pero tampoco éstos lo apreciaron con justeza. Dostoyevski estaba enfermo porque su vocación era la de representar como poeta la enfermedad del mundo. En su epilepsia se concentraba la epilepsia de la civilización moderna. Sólo un genio de su especie podía reconocerla y plasmarla. "Aunque sea trágica, ¡qué maravillosa tarea es la de decir esto a los hombres!", declaró una vez enfáticamente cuando se hablaba de la vida después de la muerte. "Es maravillosa y trágica al mismo tiempo porque va unida a mucho sufrimiento —mucho sufrimiento, pero también mucha grandeza, que no puede compararse con nada, con absolutamente nada. No puede compararse con ninguna dicha de este mundo."

También la tragedia plasma el sufrimiento como misterio. El dolor petrifica a su protagonista y lo transfigura destruyéndolo. El dramaturgo aún pasa por la lucha de Jacob con el ángel; no sale victorioso como el profeta, tampoco como héroe sonriente, ni tampoco como víctima. Se vuelve el sacerdote del sufrimiento, proclama su poder purificador. La tragedia griega pone al hombre que sufre en el centro del mundo y lo colma de un dolor espantoso que el hombre moderno ya no comprende. Nunca se representó como en ella el dolor clamoroso, lo terrible del sufrimiento físico y espiritual. El dolor también es en la tragedia el camino que lleva hacia Dios. Pero extiende tal oscuridad de aniquilamiento, que la humanidad cristiana ya no descubre en ella la luz redentora.[2] También el Ulises de Homero es un "paciente" y sufre más de lo que se espera de un héroe rapsódico. Pero aun así no conoce por sí mismo ese dolor, que se aprende como el dolor de toda la humanidad y que recuerda la rebeldía de Job ante Dios.

En la literatura alemana, el pensamiento del dolor sacerdotal está unido más que nada con la figura de Schiller. Sus obras sólo muestran el triunfo sobre el dolor, pero su vida muestra el dolor que tuvo que vencer. Su martirio corporal comenzó en Mannheim, a donde huyó cuando abandonó Stuttgart. Inmediatamente después de haber firmado el contrato con el teatro de esa ciudad, cayó enfermo de paludismo, que no sólo combatió con los remedios usuales —vomitivos y dieta—, sino también tomando quinina "como si fuese pan". La segunda crisis grave sobrevino cuando todavía no llevaba un año de casado. Durante una fiesta en Erfurt le dio fiebre repentinamente y tuvo que guardar cama, sin llegar a reponerse jamás. Se vio atormentado

2 "El dolor del hombre sofocleico no sólo tiene un significado indirecto como tránsito, como escalón. Es definitivo, es aniquilamiento. Pero precisamente como dolor absoluto es, por decirlo así, el lugar humano en donde aparecen los sentimientos sublimes, es decir: el verdadero Ser del hombre. También se podría decir: aquí, en el sufrimiento, el hombre se decide totalmente por lo que tiene de eterno... Lo que en Sófocles se presenta con sorprendente magnificencia es la armonía griega del gozo y la pena, de lo festivo y el duelo indecible". (Wolfgang Schadewaldt, *Sophokles und das Leid* ["Sófocles y el sufrimiento"], 1947, págs. 22 y 30).

por una inflamación pulmonar, acompañada por vómitos de sangre, disnea y dolores en el vientre; durante seis días no pudo comer nada y perdía el conocimiento en cuanto trataba de incorporarse. Tuvo que suspender sus conferencias, terminar apresuradamente sus publicaciones o darlas a concluir a otros. En Jena, sus discípulos y amigos velaban junto a su lecho. Poco después sufrió un segundo ataque, y en Mayo de 1791 un tercero, del cual creyó morirse. Sus manos permanecían heladas aun en agua caliente, su cuerpo era presa de convulsiones que duraban horas. Quiso despedirse de los suyos y sólo pudo garrapatear algunas líneas; para su familia anotó: "Cuidad vuestra salud, pues sin ella nunca puede uno ser bueno." Aún le quedaban catorce años de vida, pero los pasó bajo la sombra de la muerte. Se acostumbró al dolor y al insomnio, que a veces llegaba a durar meses enteros. Creando dominaba su cuerpo, pero recaía inmediatamente cuando se relajaba su tensión espiritual. Durante mucho tiempo, su mayor ilusión fue llegar a los cincuenta años. Más tarde se resignó a morir más jóven y vivió de acuerdo con esta idea. "Heme aquí tirado otra vez", dijo a un visitante en su lecho de muerte. Su disección reveló que sus intestinos se habían encogido hasta tener el tamaño de un puño; los médicos no pudieron comprender cómo había podido vivir tanto tiempo. Él mismo, gracias a sus estudios de medicina, dejó observaciones científicas acerca de su enfermedad.

También la existencia espiritual de Schiller se movía sobre el filo de la navaja. Al año de estar viviendo con Körner, quien lo sacó de la miseria de Mannheim, ya no pudo soportar este asilo. "Mi corazón está contraído y se han extinguido las luces de mi imaginación", confesó. "Necesito una crisis. La naturaleza prepara una destrucción para dar a luz algo nuevo. Puede ser que no me comprendas, pero yo sí me comprendo." En un tratado *Sobre lo sublime*, Schiller dice lo siguiente:

"Puede haber casos en que el destino escala todos los baluartes sobre los que él [el hombre] fundó toda su seguridad, y cuando a éste no le queda más remedio que lanzarse a la libertad sagrada de los espíritus —donde no existe otro medio de calmar el impulso vital que el querer calmarlo— y no tiene otro medio de oponerse al poder de la naturaleza que el de adelantársele y, suprimiendo voluntariamente todo interés sensual antes de que lo haga otro poder físico, suicidarse moralmente."

Dice que la tragedia no es otra cosa que un acto de este abandono voluntario de sí mismo, una inoculación de lo inevitable para que pierda su malignidad y el hombre quede inmunizado contra la verdadera desgracia.

"Por lo tanto, ¡fuera con la falsa delicadeza y con el gusto relajado y mimado, que vela el rostro grave de la necesidad y que, para obtener el favor de los sentidos, *finge* una armonía entre el bienestar y la buena conducta, que no existe ni por asomo en el mundo real! Que el destino infausto se nos muestre frente a frente.

Nuestra salvación no reside en la ignorancia de los peligros que nos rodean —pues ésta tiene que acabar algún día—, sino sólo en su *conocimiento*."

También Stifter tenía esta actitud sacerdotal. También él hizo del dolor su manantial de energía, sólo que en la forma velada del novelista. Consideraba su don poético como un regalo del que sólo era responsable ante Dios, y se laceraba para ser digno de ese don. Tenía que ofrecerle enormes sacrificios; los soportó como un atlante y finalmente se derrumbó bajo su peso. El primer dolor incurable que lo consagró como poeta fue renunciar a su primer amor. El segundo fue la pérdida de su libertad de artista por su profesión burguesa. Siempre halló la fuerza para soportar estos golpes como designios divinos. "El dolor es un ángel sagrado, y él ha hecho grandes a los hombres, más que todas las alegrías del mundo." Aun en aquella carta desesperada de Mayo de 1854, en la que describe a Heckenast la miseria de su profesión, se consuela con la sentencia mística: "No quiero deshacerme del sufrimiento, porque entonces también tendría que deshacerme de lo divino." Para él, lo divino del arte era que podía derrotar al Mal, que le permitía a éste santificarse a sí mismo. Stifter era por naturaleza un hombre demoniaco y apasionado. La "disposición felina" sólo dormía en él, la tenía que domar con la pureza cada vez más elevada de su obra. "Nadie de nosotros sabe qué animales desconocidos pueden surgir en nuestra alma por el terrible poder de los hechos, así como no sabemos qué diríamos o haríamos en caso de caer en delirio." El Mal acechaba en él, sólo podía dominarlo con su propia victoria sobre la carne. En Diciembre de 1863 se declaró la enfermedad mortal, a la que tuvo que arrancar sus últimas obras, un cáncer del hígado que le producía dolores parecidos a cólicos. Stifter la consideró principalmente una dolencia nerviosa porque iba acompañada de depresiones y de un alto grado de irritación. Anotó su curso, con todos sus detalles penosos, en un diario que llevaba el título *Mi estado de salud*. Además de los dolores de vientre, lo aquejaban accesos de pánico en los que veía aproximarse algo indescriptiblemente horroroso. Un "grano de arena" bastaba para excitarlo, enfurecerlo o deprimirlo en extremo. "En algunos momentos he rogado a Dios con el mayor fervor que no me deje enloquecer o que no permita que en un trastorno me quite la vida (como sucede a menudo)", escribía en 1864 a su editor. Enflaqueció hasta parecer un esqueleto de piel amarillenta, de tal modo que sus amigos ya no lo reconocían, se asustaba ante pequeñeces y podía estallar súbitamente en sollozos incontenibles. Sus visitas primaverales a los balnearios de Karlsbad le proporcionaban cierto alivio, y desde su jubilación pasaba los veranos en sus amadas *Lackenhäuser* del Dreisesselberg, los inviernos en el transparente aire montano de Kirchschlag, en las montañas cerca de Linz. Pareció como si todos los demonios se hubiesen confabulado para destruirlo. Prusia acometió contra Austria, la derrota de Königgrätz también fue para él la herida de muerte. Maldijo a Bismarck y ya no quiso

saber nada de esa Europa, se enterró en el inconmensurable manuscrito del *Witiko*. Su asco ante la vida se tornó ahora miedo patológico ante el cólera, al que trató de escapar trasladándose de un lugar a otro cada vez con más frecuencia. Un día estaba en Bohemia, al otro ya salía para Linz y Kirchschlag, perdido siempre en su tarea de Sísifo: escribir. Se publicó *Witiko* y fue rechazado o pasado en silencio, como lo había esperado. Ahora tenía que guardar reposo y se puso a reelaborar la *Mappe meines Urgrossvaters* ("El portafolio de mi bisabuelo"), dejando para más tarde el principio un tanto estrafalario del intento de suicidio del doctor Augustinus, para poder incluirlo en la novela en una forma más armoniosa. Una vez más trasmutó con su poesía la desesperación en belleza. Pero en una noche de Enero del año de 1868 se abrió con su navaja de rasurar una herida profunda en el cuello. Todavía vivió dos días, sin recobrar el conocimiento; recibió los últimos sacramentos y fue sepultado con los ritos de la Iglesia, pues su acta de defunción daba como causa de su muerte su enfermedad orgánica.

La discrepancia entre este fin y su actitud como poeta es tan terrible que la mayoría no puede resignarse a ella. Su muerte parece desvirtuar todo su arte, pues éste se apoya totalmente en la idea de la pureza y la santidad. Los detractores de Stifter consideran que su muerte demuestra la inautenticidad de su obra. Otros quieren ver en ese acto únicamente una debilidad momentánea bajo el dolor físico, que nada tiene que ver con la personalidad de Stifter. Otros más llegan hasta a negar todo lo ocurrido y presentarlo como una invención malévola. Los biógrafos trataron de aclarar estas tinieblas señalando que la herida quizá no fue mortal y que el poeta realmente murió de su enfermedad. Todas estas explicaciones no enfocan lo esencial, el fundamento trágico del arte de Stifter, su origen en el sufrimiento. Lo incomprensible no es la forma en que murió, sino la forma en que vivió y escribió. Su alma estaba llena de melancolía, y no de felicidad. En el golpe de su navaja no brilla su sensualidad reprimida, como piensan algunos, sino la ley de su vida artística. Ese acto lo rebaja tan poco como la ceguera a Milton o las convulsiones a Schiller. La belleza de sus obras proviene de un enorme sufrimiento escondido. Su inmaculado esplendor es dolor superado. Stifter escapó a la negra oscuridad de este dolor escribiendo sus libros. "Tengo que escribir, pues de otro modo tendría que morir", confesó en 1860 a la hermana de Eichendorff.

En Ernst Barlach, el moderno escritor de dramas de misterio, no existe semejante discrepancia entre dolor vivido y arte bello sacerdotal porque su arte no es otra cosa que la representación del sufrimiento por la presión terrenal. Ve en el hombre "lo condenado, lo embrujado", "una especie de ramificación fracasada de lo divino", y no puede explicarse la tierra y toda su miseria "más que como prisión, proscripción, infierno, degradación, etc.", en donde "el bienaventurado y redimido no tiene que ser por fuerza el más

grande". Para él, ser hombre significa estar desfigurado, la creación artística es la rebelión nostálgica contra la bajeza de la criatura y su alejamiento de Dios. "Los pecadores y desdichados son tan buenos santos como los santos mismos, no hay diferencia, nosotros somos malditos, proscritos, penados en vida." Por eso, la gloria de la perfección es, plasmada a menudo por Barlach, el círculo de espadas que rodea al hombre torturado.

También Franz Kafka, el otro místico puro de la poesía moderna alemana, conoce esta imagen. En él, el tuberculoso, la fe en la gracia que otorga el dolor también tiene fundamento físico, pero está convencido de que: "Estoy enfermo del espíritu, la tuberculosis sólo es un desbordarse de la enfermedad espiritual." Cuando alguien le dijo que su obra revelaba que había hecho muchos estudios en el manicomio, respondió: "Únicamente en el propio." A sus ojos, los muros que separan a los sanos de los enfermos sólo son un símbolo de la ceguera ante la verdadera situación del hombre, que aquí y allá es la misma. "Pues uno lucha en Maratón y el otro en el comedor, el dios de la guerra y la diosa de la victoria están en todas partes." También Kafka comprende al hombre como la criatura que es capaz de sufrir, la nobleza humana también consiste para él en la crucifixión del espíritu en el madero de la existencia corporal. Hay ocasiones en que no comprende de dónde sacaron los hombres el concepto de "alegría": "probablemente sólo lo calcularon como lo opuesto de la tristeza". Con la mirada aguda del místico ve en el individuo sano al hombre que peligra realmente, en el Goethe resplandeciente y clásico al estéril: "La bella silueta de Goethe en cuerpo entero. Secreta impresión de repugnancia al contemplar este perfecto cuerpo humano, porque la superación de este grado es inimaginable y, no obstante, este grado sólo parece compuesto y casual. La postura erguida, los brazos extendidos, el cuello delgado, la flexión de las rodillas."

4

La aceptación demoniaca y egocéntrica del dolor volvió a nacer en el romanticismo del siglo XVIII, no sin influencia de la interiorización pietista. El doloroso Rousseau dotó a la literatura europea de un nuevo lenguaje para el sufrimiento por sí y por el mundo. La poesía de la época wertheriana añadió los primeros grandes símbolos: el hombre que es un caminante perdido y sin patria, un ser que se arrastra herido, un ser que se rebela contra el falso orden universal; y el poeta un Hamlet, un estigmatizado como Caín, nacido como monstruo y acusador de Dios, maltratado y maldito. Esta vida sentimental en el dolor se elevó con el romanticismo del siglo XIX a una magia del dolor hasta entonces inaudita. El dolor físico y psíquico se convirtió en el instrumento con el cual el arte puso al descubierto nuevas profundidades del alma humana.

El artista romántico enfermo obtuvo acceso a regiones del sentimiento y

la palabra que están vedadas a todo hombre sano. Con el lenguaje doliente fascinó a una época atacada de "Weltschmerz", pero con su persona a menudo encarnó la demonia de la desgracia a tal punto que producía espanto, como si fuese un monstruo, cuando no podía ocultar su peligro mortal. Jean Paul estuvo amenazado por la locura en su época más exaltada, cuando escribió el *Hesperus*. Hoffmann escribió sus geniales obras tardías cuando ya tenía tabes dorsal. Kleist buscó ya desde niño alguien con quien suicidarse; apenas encontró a Henriette Vogel, llevó a cabo su propósito. Grillparzer heredó su melancolía de su madre, quien se quitó la vida en un arranque de locura religiosa. Una vez tras otra se halló al borde del abismo, y a menudo se vio torturado por la tentación de poner fin a sus días. En su diario encontramos esta anotación: "Si alguna vez llego a escribir la sucesión de mis estados de alma —sé que nunca lo haré—, creerá uno leer la historia clínica de un enajenado. En ella, lo incoherente, contradictorio, caprichoso y entrecortado sobrepasan toda imaginación. Hoy en hielo, mañana en llamas."

La frecuencia del suicidio en la historia literaria moderna está relacionada con este oscurecimiento del alma del poeta que sobrevino en el romanticismo. Gérard de Nerval, el traductor del *Fausto* de Goethe, se colgó de una escalera, en París, durante un momento de locura. Rossetti fue perseguido desde joven por pensamientos suicidas y se arruinó por querer calmar su tortura interior con medios somníferos. Esto ya era degeneración, la señal de una debilidad histérica y dependencia artística. Pero los mismos síntomas aparecieron también en poetas que nadie habría incluido entre los enfermos. El armonioso Manzoni fue psicópata y sufrió —como también Pascal— de agorafobia patológica. Annette von Droste estuvo durante mucho tiempo en peligro de perder la razón. Raimund se pegó un tiro por excitación nerviosa, aunque también él estaba libre de las manías de literatos inconsistentes. Si él pudo acabar en esa forma, ¿quién podía garantizar que la muerte de Molière no había sido un suicidio disfrazado? *El misántropo* revela un abismal tedio de la vida, y también otros autores posrománticos aparentemente sanos ocultaron a sí mismos o a los demás las tinieblas que se cernían sobre ellos. Conrad Ferdinand Meyer fue el tipo de burgués sólido, pero su evolución como poeta comienza en la clínica de enfermedades nerviosas y termina en el manicomio. El que Flaubert, el gigante normando de ojos verdes, pudiese conservar constantemente su porte exterior se antoja casi pura casualidad. El espíritu de Maupassant se desmoronó después de diez años de actividad y fue destruido por la parálisis progresiva.

La melancolía, el mal de los anacoretas y de los monjes medievales, también hizo sufrir a la generación de poetas románticos y a todos los burgueses del siglo XIX quebrantados interiormente. Desde el romanticismo, muchas antologías poéticas contenían odas a la melancolía. Una de las más hermosas salió de la pluma de Keats. Sus cartas hablan abiertamente del

pesado letargo que, igual que Mörike y Grillparzer, sentía de cuando en cuando como una muerte interior y que lo paralizaba durante semanas. La melancolía ya no era entonces un pecado capital, era la madre del arte moderno y, como en el Renacimiento, su tema principal. Lord Byron encarnó ejemplarmente este reverso de la demonía romántica ante toda Europa. Era hijo, como otros artistas de esta época, de padres anormales y su pie deforme fue el símbolo de su melancolía mudada en satanismo. El lord moría de rabia, en su interior, por este defecto que menoscababa su hermosura de seductor. Al principio trató de llamar la atención con él, atravesando a nado el Helesponto a pesar de su pie deforme. Luego aprendió a esconderlo con maestría, esquivando las miradas en sociedad por medio de chistes cínicos cuando tenía que dejarlo ver, convirtiéndose también como escritor en un cínico consumado. Cuando salió para su lucha heroica en Grecia, lo primero que hizo fue darle la glorificación heroica a este atributo diabólico de su figura de Adonis. Comenzó a escribir el drama *The transformed deformed* —del cual Goethe tradujo una parte al alemán—, cuyo protagonista contrahecho es transformado por un demonio en Aquiles, conquista Roma y saquea San Pedro: el sueño de un espíritu incapaz para la acción y devastado por el afán vengativo de destrucción. También Leopardi, el otro clásico del *Weltschmerz* moderno, fue presa de este egocentrismo, con el cual perdió el beneficio supremo que podía haber obtenido de su sufrimiento. En estrofas de seductora eufonía también él revuelve en el marasmo de su pena, tratando de buscarle fundamento en el cosmos a pesar de que proviene de su resentimiento. Odia a los felices y blande contra ellos palabras venenosas. Para justificar esta enemistad contra la vida, lucubra una tortuosa *teoría del piacere*, cuya tesis principal dice que la dicha nunca es el presente, sino siempre el pasado o futuro. Que el momento presente siempre es sufrimiento, y que quien no se de cuenta de eso es que está tan acostumbrado al sufrimiento, que ya no lo siente. Esta noción se convirtió en la obsesión de Leopardi, en una maldición que lo cubría como lepra. Su esterilidad no se debió a que pensara de esa manera, sino a que se obstinara en esa idea y la repitiese con tanta monotonía. Pagó su negación de toda alegría con el terrible embotamiento del tedio, el cual se apoderó de él en tal forma que una y otra vez se quedó paralizado como un cadáver durante largo tiempo y producía la impresión de estar perturbado.

El pesimismo no es pensamiento trágico, sino sólo su grado preparatorio. No pasa de la irritación personal y se agota en las extravagancias egoístas de la imaginación. Se afana en la red de lucubraciones subjetivas que le impiden el vuelo genial. La pena trágica es más poderosa que todo razonamiento y no tiene que probarse con motivos; es la "tristeza superior, arraigada e incurable" que Kleist se atribuye en una de sus cartas de despedida. "Comprenderás que toda mi jubilosa preocupación sólo es encontrar un precipicio

suficientemente profundo para lanzarme con ella (Henriette Vogel)." El juego romántico con el dolor no llegaba a esta gravedad, por más satánicos o cósmicos que fuesen sus ademanes. La mayor parte de los románticos fueron maestros consumados en el arte de difundir sus penas espirituales, pero principiantes en la plasmación poética. Hasta el inocuo Justinus Kerner compuso el verso, que un día fuera famoso: "Poesía es dolor profundo", y Brentano escribió, pagado de sí mismo: "El que vive de la poesía ha perdido el equilibrio, y un hígado descomunal de ganso, por muy sabroso que sea, presupone siempre un ganso enfermo." El histrión más grande del pesimismo entró entonces en escena: Richard Wagner. Detrás del *Weltschmerz* de sus dramas musicales románticos se escuda la histeria, convertida en asco del mundo, de un artista sumamente nervioso, a quien ya no interesa nada más que el juego desenfrenado de sus sueños ambiciosos. "Sólo puedo vivir ya como *artista*, en éste se ha disuelto todo mi *hombre*", se lamenta ante Liszt en 1852. Le dice que únicamente vive pendiente del correo; no trae nada, todo su día se convierte en un desierto de renuncia. "¡Estoy condenado a morirme en la apatía! . . . Casi todas las noches tengo insomnio. Me levanto cansado y miserable para ver ante mí un día que no me traerá *una sola* alegría. El trato con la gente sólo me atormenta, y me retiro para atormentarme yo mismo. Todo lo que hago me da asco. ¡Esto no puede seguir así! ¡Ya no quiero soportar más la vida!" Aconseja al amigo que dé un puntapié a toda la ralea humana y se vaya con él por el ancho mundo, aunque sólo sea para "despedazarnos alegremente en algún precipicio". Pues el asco le seguía a donde fuese, y Wagner sabía muy bien por qué.

"El motivo esencial de mi sufrimiento reside en mi extraordinaria posición ante el mundo y los que me rodean, que realmente ya no pueden darme ninguna alegría: todo es para mí martirio y dolor —insuficiencia—. ¡Cómo me enojaron otra vez en este viaje, en la maravillosa naturaleza, los canallas de los hombres: siempre tengo que retroceder con asco ante ellos! ¡Y echo tanto de menos a los hombres!"

Así se manifestaba Wagner antes de concebir la idea de presentarse como el redentor del mundo enfermo. Le ofreció como medicina la filosofía de Arthur Schopenhauer puesta en música, que declaraba la Creación como una dolencia de Dios y que veía la redención en el no-ser. Schopenhauer había encontrado en la filosofía hindú la doctrina de la renuncia voluntaria a la existencia y ahora predicaba el retorno a la nada. Esto no era la superación heroica o sagrada del dolor, no era la beatitud del puro ser místico, sino el último y turbio brebaje mágico del romanticismo. Tener compasión con Dios fue lo último que se le predicó a la burguesía, hueca por dentro, de ese siglo. En *Parsifal*, también Wagner dispensó este evangelio paralizador, y Nietzsche llamó a esta obra una cumbre de hipocresía cristiana. Pues él, por su lado, creía haber encontrado en el cristianismo la causa de la enferme-

dad de Europa —y de sí mismo—, y señaló la *Carmen* de Bizet como el modelo de una ópera "sana", y su mito del superhombre como el modelo de una religión "sana". Como vemos, todo el pensamiento giraba en torno a los conceptos de enfermedad y salud. Pero no surgió un doctor que estuviese a la altura de la situación.

Para los artistas de esta era, el arte era el elixir que los salvaba de la desesperación. Su rango dependía de cómo se las arreglaban para dominar con su obra su desesperado estado psíquico. Pues también el arte mágico penetra en regiones suprapersonales, también el poeta demoniaco genial posee una disciplina de la victoria sobre sí mismo que no lo deja sucumbir, sino que le permite crear grandes obras. Grillparzer estaba invadido de fastidio hasta la médula, pero también escribió en su diario las siguientes palabras: "Pero quiero morir empuñando las armas. Nunca dar por perdido el pensamiento, el autodominio constante. No confiarse nunca de nadie. No quejarse nunca ante nadie. Quiero morir empuñando las armas." Este hombre amenazado sabía que todo lo que era lo debía a sus dolores. "Necesito una gran enfermedad o una gran desgracia que penetren hasta lo vivo y despierten otra vez al hombre, pues de otro modo también el poeta está perdido." Tales palabras señalan la frontera que separa al genio del chapucero en el arte mágico. El poeta auténtico también en esta época enferma empleaba su sufrimiento en una forma superior a la del quejumbroso imitador.

Esto se pone de manifiesto en el mal peculiar que se apoderó de los poetas de la declinación burguesa: el consuelo en el alcohol. "¡Qué enfermedad puede compararse con el alcohol!", dijo Poe, que debía saberlo. Pero tampoco la bebida significó lo mismo para todos. Schubart y Reuter, al salir de la prisión, trataron de olvidar en la embriaguez la destrucción de su vida, fue su último escape de una irremediable desgracia personal. Pero el romanticismo inventó una nueva poesía del vino, la cual pronto fue adorada por sí misma o se unió con la resignación burguesa. Para justificar su consumo excesivo de alcohol y otros estupefacientes, Jean Paul escribió sarcásticamente: "Con el puro fuego natural, sin otros ingredientes, es imposible hacer ciertos efectos de calcinación; el vidrio requiere un fuego distinto del de un guisado." Consideraba los narcóticos como parte de la utilería del escritor y en su calidad de poeta extático no podía privarse de esos medios. También Hoffmann necesitó el alcohol para sus éxtasis poéticos, pero era el único puente que lo llevaba a ellos. En Musset y Grabbe, Swinburne, Baudelaire, Verlaine, las drogas adquirieron cada vez más preponderancia. A fines del romanticismo se emplearon venenos cada vez más peligrosos, pues la distancia entre el mundo exterior y el interior aumentaba sin cesar. Coleridge se trastornó durante muchos años fumando opio, que también fue el último alivio para Heine. Baudelaire apreció más que nada el haschisch; lo tomaba junto con Gautier en un club secreto del *haschischin*, pero tam-

bién tomaba vino y aguardiente en cantidades que delataban al alcohólico consuetudinario.

Especialmente macabro fue el caso de Edgar Allan Poe, que no tuvo que ahogar en alcohol su pena por defectos físicos, como Hoffmann, Grabbe, Keller o Verlaine, pues fue un joven muy bien parecido y amante del deporte. Sólo cuando tuvo que pasar por las privaciones del escritor se convirtió en el melancólico bebedor. Baudelaire dio una interpretación artística a esta dipsomanía; en su biografía de Poe afirma que hay muchos indicios que denotan que el alcohol desempeñaba en la vida de este poeta una función definida y conscientemente aprovechada. Hace notar que Poe siempre bebió inmediatamente antes o después de escribir, sin que se afectara por ello su creatividad artística; que en muchos casos bebió con toda premeditación y persiguiendo evidentemente, con sus borracheras bárbaras, un objetivo definido.

"Je crois que, dans beaucoup de cas, non pas certainement dans tous, l'ivrognerie de Poe était un moyen mnémonique, una méthode de travail, méthode énergique et mortelle, mais appropriée à sa nature passionnée. Le poète avait appris à boire, comme un littérateur soigneux s'exerce à faire des cahiers de notes. Il ne pouvait résister au désir de retrouver les visions merveilleuses dans une tempête précédente; c'étaient de vieilles connaissances qui l'attiraient impérativement, et, pour renouer avec elles, prenait le chemin le plus dangereux, mais le plus direct. Une partie de ce qui fait aujourd'hui notre jouissance est ce qui l'a tué."

Esta explicación puramente técnica, que pasa en silencio el aspecto de sufrimiento de la dipsomanía, vale menos para Poe que para el mismo Baudelaire, que justificaba con ella sus propios excesos artísticamente. Sea como sea, Georg Trakl empleaba sus drogas con intenciones horriblemente variadas: para cambiar su plano de conciencia, para olvidar sus visiones angustiosas y para la autodestrucción consciente. No sólo fue un bebedor desenfrenado, sino que desde joven ya estaba acostumbrado a tomar morfina, cocaína, veronal y otras drogas, cuyas propiedades conocía perfectamente, pues era farmacéutico. En cambio, el más ingenuo Josef Weinheber sólo buscaba en la bebida la desinhibición festiva y sólo al final adormeció en el vino la desesperación que lo consumía por haber frustrado su carrera de poeta.

5

Goethe es el verdadero redescubridor de la poesía mágica que nace del dolor y que cura el dolor. Dominó este arte a tal grado, que muchos no ven cuánto tuvo que sufrir también él antes de poder hacer poesía. Lo consideran como un rey de la vida que se sienta a la mesa de los dioses. Es cierto que el Goethe maduro ya no estremece al lector con catástrofes como las que experimentó de joven; pudo reconciliar la vida con el aniquilamiento. Poseía el don extraordinario de dejarse sacudir sin perderse a sí mismo. Pero también su

fuerza poética residía en una capacidad extraordinaria para el sufrimiento. En sus confesiones se presenta hasta el final como un hombre doliente y profundamente amenazado. Ya no se retrata tirado en el suelo como suicida, como en el *Werther;* pero también el *Tasso* y el *Fausto* tienen una naturaleza que inquietaba y espantaba a los contemporáneos de criterio, sobre todo en Francia. Musset llamó al Fausto de Goethe "la plus sombre figure humaine qui eût jamais représenté le mal et le malheur", y otros compartieron esta opinión. No expresa toda la verdad, pero es más acertada que la máscara del hombre olímpico con la que en Alemania se impidió una comprensión más profunda de Goethe.

Su armonización del dolor es heroica sólo aparentemente, en realidad es totalmente mágica y egocéntrica. La prueba de esto es que sus enfermedades corporales siempre fueron expresión de crisis psíquicas. Su primer amor infantil terminó con ataques de llanto y de violencia que duraron noches y días y que afectaron su pecho; su amorío estudiantil en Leipzig acabó con una hemorragia seguida de una grave enfermedad. En Estrasburgo, Goethe comenzó a endurecerse contra el miedo a la muerte, trabajando en la sala de disecciones, yendo de noche a los cementerios y manteniéndose en equilibrio sobre el rosetón de la catedral. Pero en la época del *Werther* y el *Fausto* se encontró constantemente al borde de la locura y el suicidio. Él mismo cuenta cómo ponderó las diferentes muertes y cómo se decidió por el puñal, con el que solía jugar en la cama; es cierto que hay que preguntarse hasta qué punto eran serias esas reflexiones y ese juego. Durante las noches de insomnio lo torturaba la misma idea: "Esto no puede acabar bien." Aún en 1774, Schlosser escribe una carta a Lavater en que duda de que Goethe pueda sobrevivir a sus crisis. Sólo después de su llegada a Weimar pudo sobreponerse a su naturaleza de poeta, pero siguieron aquejándolo enfermedades muy frecuentes y peligrosas. Durante sus primeros meses en Weimar, Wieland escribió a un amigo que no querría tener la fama de Goethe si tuviese que pagarla con sus sufrimientos. En Enero de 1801 estuvo largo tiempo sin conocimiento y ya lo daban por perdido los que lo rodeaban. Durante la grave enfermedad que duró de 1804 hasta el verano de 1806 perdió a Schiller; cuando enfermó a fines de 1823 estuvo en su cama llorando y con fiebre, deliró aturdido y vio "a la muerte en todos los rincones, rodeándome". Aún el octogenario pagó con una hemorragia cerebral, que pareció mortal, la serenidad estoica con que trató de soportar la noticia de la muerte de su hijo. También era mágica su dependencia física de los acontecimientos cósmicos. Nació a las doce en punto, cuando el sol culminó en Virgo, y murió un día después del equinoccio de primavera a mediodía. En los días del solsticio de invierno su naturaleza sedienta de luz caía en la melancolía inactiva, en Diciembre se ponía caprichoso e intratable y no era capaz de hacer nada importante. En su grave enfermedad de 1823, el 21 de Diciembre se inició

la mejoría y saludó a Soret con las palabras: "¡Hoy festejamos la resurrección del sol!" Su nostalgia de los países del sur provenía de esta sed de luz sensual, su interés meteorológico de su extraordinaria sensibilidad para el tiempo y la posición de los astros. Se investigaba a sí mismo cuando estudiaba las leyes de la formación de nubes y montañas y de la refracción de la luz.

Desde la época en que hizo aquellos ejercicios en la torre de la catedral de Estrasburgo, Goethe tendió a plasmar armoniosamente el elemento tenebroso de su naturaleza. Sólo así podía seguir viviendo; para él era de importancia vital hacer de la poesía su salvadora y encomendarle la tarea de curarlo mediante le creación. Comenzó a encapsular conscientemente en obras de arte todas sus crisis, para dejar tras de sí todos sus peligros en forma de poesía. No acabó mal porque le fue dado decir cuánto sufría; pero la grandeza de su arte consistió en que expresaba dolores vividos. El fue el primero que captó con tanta claridad esta relación entre arte y sufrimiento, y la convirtió conscientemente en la ley de su producción. No quería sufrir mística o heroicamente, sino en forma natural. Su vida se convirtió en el ejemplo grandioso del dolor completamente asimilado. Se imaginó un orden de muerte y resurrección, un ciclo de días de salud y de enfermedad, un circuito benéfico de sufrimiento y producción. Cada crisis psíquica repercutía en su cuerpo y se convertía en peligro mortal; de éste nacía una nueva pieza de su poesía de conmoción, cuya consumación le devolvía su equilibrio interior. Los biógrafos lo han presentado, debido a esta sorprendente unidad, como el prototipo de la salud, y Eckermann llegó al extremo de describir el cadáver de Goethe como una revelación de eterna hermosura juvenil. Hay que admitir que al viejo Goethe le gustaba hacer resaltar la salud del genio; en comentarios muy citados llegó a decir que lo romántico era lo enfermo y lo clásico lo sano. Pero todo eso no eran más que golpes indirectos contra la mística del dolor romántico, que rechazaba como diletantismo; hasta llegó a decir de Shakespeare, para librarlo de los románticos: "Leyéndolo, nos da la impresión de un hombre vigoroso y totalmente sano, siempre, tanto de cuerpo como de espíritu."

Sin embargo, el instinto de Goethe para el dolor fue demasiado genuino para poderlo negar seriamente. Ese juicio sobre Shakespeare lo pronuncia en la larga conversación con Eckermann sobre el hombre genial, en Marzo de 1828, que comienza con la alabanza antirromántica de la inflexible fuerza creadora del genio. "Es cierto que hubo en Alemania un tiempo en que se imaginaba uno a un genio como un hombre pequeño, débil y hasta jorobado; pero yo prefiero a un genio que tiene el cuerpo que le corresponde." Acto seguido se pone a glorificar nuevamente a Napoleón, llamándolo un hombre de granito, aunque no era poeta. Pero de pronto cambia su tono y comienza a desarrollar una verdadera teoría de la catástrofe: afirma que el destino favorece al genio en todas las formas posibles durante la primera

mitad de su vida, y que después lo destruye tan metódica y consecuentemente como antes lo elevó. "¿Pero sabe Usted qué es lo que creo? *¡El hombre tiene que ser destruido nuevamente!* Todo hombre extraordinario tiene cierta misión que está llamado a cumplir. Si la ha concluido, su persona ya no es indispensable sobre la tierra, y la Providencia lo emplea en otros fines. Sin embargo, como aquí abajo todo sucede en forma natural, los demonios le ponen una zancadilla tras otra hasta que logran derribarlo. Así le pasó a Napoleón y a muchos otros. Mozart murió a los 36 años, Rafael casi a la misma edad. Byron sólo vivió pocos años más. Pero todos habían cumplido su misión en una forma perfecta, y había llegado la hora de que partieran para que también otras gentes tuvieran algo que hacer en este mundo calculado para larga duración."

Como vemos, también Goethe veía en forma trágica al hombre productivo en el sentido más alto. Dijo estas palabras cuando ya era un anciano, pues él no murió joven. Su don de poder decir cuánto sufría lo había hecho sobrevivir a todos los peligros, y al final sólo pudo profesar su fe en aquello que él mismo nunca poseyó. Levantaba la vista hacia los genios —debió poner a Schubert en lugar de Byron— que no expresan su sufrimiento, sino la alegría eterna, la infinitud de la eterna armonía. Parece que estos elegidos no viven como viven los hombres. Lo difícil es fácil para ellos, hasta la muerte pierde algo de su horror puesto que también ellos murieron.

Esta consagración no desciende sobre los artistas órficos. Tampoco la tienen los místicamente consumados, que un día dejan atrás el arte y se internan por el camino de la meditación penitente, pues ya no encarnan el sufrimiento del artista. Está reservada a aquellos seres totalmente incomprensibles que con su perfección establecen el criterio para la comprensión de todo el dolor de artista. En la tierra sufren lo más atroz y, sin embargo, parecen existir como espíritus bienaventurados porque su dolor se transforma siempre en canto. Es el ala que los transporta al poco tiempo hacia los dioses. Mozart es uno de ellos. En su música, en sus cartas, existe una unidad de dicha y dolor que Goethe no conoció. Goethe huyó del dolor y temió a la muerte, Mozart y Schubert la miraron imperturbablemente. Mozart tenía treinta y un años cuando escribió a su padre: "Como la muerte (viéndolo bien) es el verdadero objetivo de nuestra vida, ya desde hace algunos años me he familiarizado tanto con este verdadero y mejor amigo de los hombres, que su imagen no sólo carece para mí de todo espanto, sino hasta tiene mucho de apacible y consolador. Y doy gracias a Dios porque me otorgó la dicha de tener la oportunidad (Usted ya me comprende) de conocerla como la llave para nuestra verdadera felicidad. Nunca me acuesto sin pensar que quizá (tan joven como soy) ya no seré al día siguiente. Y nadie de los que me conocen dirá que soy gruñón o triste en el trato con ellos. Y por esta dicha doy gracias cada día al Creador, y se la deseo a mis prójimos de todo corazón.

El Amor

Imaginación erótica

Un dolor es más sutil y hiere más hondamente que los demás: el dolor del amor. El secreto del amor es que es al mismo tiempo dicha y sufrimiento. Parece que el poeta debe obtener de él más sufrimiento que felicidad.

Ya desde la Antigüedad es proverbial que los poetas son desdichados en el amor. Según una leyenda, Safo no correspondió el amor de Alceo, según otra, se tiró al mar porque su pasión por el hermoso mancebo Faonte no fue correspondida. Es cierto que siempre hubo rumores malignos sobre el amor de los poetas, pero eso sólo acentuó la impresión de que ese amor era una cosa muy particular. En el mundo burgués ya pareció sospechoso el hecho de que muchos poetas permaneciesen solteros. Desde el romanticismo se conoce el lugar común sentimental que dice que los poetas y los artistas no sirven para el matrimonio. Gottfried Keller llegó a la vejez soltero desconfiado e iracundo, a pesar de que había escrito una de las más bellas historias de amor en su *Romeo und Julia auf dem Dorfe* ("Romeo y Julieta en la aldea"), y su actitud no fue algo excepcional.

Pero muchos poetas se casaron y también fueron infelices en el matrimonio. Los novios y maridos más extravagantes fueron los románticos: Brentano, Kleist, Hoffmann, Mörike, Shelley, Coleridge. Alrededor de 1900, los tres matrimonios fracasados de Strindberg provocaron muchos comentarios. Pero hasta un escritor tan burgués como Dickens se separó ya en edad avanzada de su buena mujer y se puso a adorar a la hermana de ésta como su Musa. No es un milagro que el matrimonio de Verlaine fuese una farsa, pero las circunstancias no dejan de ser memorables. A pesar de su repugnante fealdad, tuvo la suerte de que la bella Mathilde Mauté, de dieciséis años, se enamorara de él y se casara con él; con sus actos de libertinaje y sus malos tratos la llevó en poco tiempo al punto de que pidiese el divorcio. Verlaine era un canalla, pero ¿cómo explicar el hecho de que Shakespeare, en su testamento, se permitiese el chiste de no dejarle a su mujer más que "la cama de segunda calidad"?

Esto nos trae a la memoria la vida familiar de Goethe, que tanto hizo sudar a sus biógrafos. También Schiller se comportó en forma extraña como novio; durante largo tiempo no supo si escoger a Charlotte o a Karoline von Lengefeld, y pensó seriamente en efectuar un matrimonio a tres. Lo que en el Norte queda en idea se efectúa en el Sur con toda naturalidad. Lope de Vega disfrutaba el amor con ingenua despreocupación y en sus comedias representa su despertar como un hechizo eternamente nuevo. Fue un verdadero Don Juan, incluso durante algún tiempo el alcahuete de su señor ari-

tócrata, el desordenado Duque de Sessa. Después de sus estudios universitarios se enamoró de una actriz que lo engañó con un rival noble, por lo que la persiguió con libelos que le costaron ocho años de destierro. Al cabo de dos meses regresó a Madrid con peligro de su vida, sedujo a una aristócrata y huyó al servicio militar. Después de la muerte de su mujer tuvo en Madrid un amorío que lo llevó ante los tribunales; luego se casó nuevamente, con la hija de un carnicero rico, que no fue importante para su poesía, pero sin renunciar a sus amores con una hermosa actriz, de tal modo que tuvo dos familias con las cuales vivía por turnos.

Hasta el matrimonio del campeón divino Milton fue una catástrofe. A los treinta y cinco años, cuando ya era poeta famoso, se casó con la muy joven Mary Powell, que había sido educada exclusivamente para la vida social. Su amor hacia ella era puramente sensual; la trató, como puritano severo, como un ser muy inferior. Ella lo abandonó al mes de casados; cuando no regresó a pesar de sus ruegos, Milton declaró olímpicamente que el casamiento era nulo. Para justificar este paso redactó durante la luna de miel su iracundo escrito sobre el divorcio, en el que afirma que todo matrimonio que no esté basado en la armonía espiritual de los cónyuges deberá disolverse a petición del marido. Dice además que el ideal grato a Dios es la unificación de cuerpo y alma, y que la unión puramente carnal no es permisible. Algunos amigos reconciliaron a los esposos, pero su vida común siguió siendo desdichada. Mary murió joven, Milton se casó de nuevo y perdió su segunda esposa ya al nacer su primer hijo. La sombra de la primera lo persiguió en forma de sus dos hijas, que lo odiaban intensamente, vendían sus libros valiosos como trastos viejos y animaban a sus criados para que lo estafaran. Se portaron con el ciego como las hijas del Rey Lear; la más joven, que llevaba el nombre de su madre, lo martirizó como un espíritu maligno. No les faltaba motivo, puesto que conocían su manera de pensar. Su orgullo forcejeaba sin cesar con su sensualidad, y este conflicto deformó el recuerdo de la muerta hasta convertirla en un monstruo. Cuando describe la tentación y el pecado original en su *Paradise lost*, el odio y el desprecio a la mujer mueven su pluma. Su Eva encarna "la belleza emparentada con el Mal"; es despótica, celosa, egoísta, la madre de todo mal. Milton deplora su aparición y desea que este *"defect of nature"* desaparezca de la Creación. El pecado de Adán consiste para él en sucumbir a la seducción sensual de la mujer serpiente; en esto Milton se parece a los clérigos medievales que no podían hablar del pecado original sin injuriar a las mujeres. Todavía va más lejos en el *Samson agonistes*, en donde Dalila es evidentemente un retrato de su primera mujer. Es cierto que ya Hesíodo no se cansa de ensalzar la hermosura de las diosas, pero también él expresa poca estimación por las mujeres. Según su opinión, son buenas amas de casa en el mejor de los casos, pero una mujer perversa es la mayor desgracia para un hombre. Cuenta

cómo Zeus, para castigar a Prometeo, crea a Pandora, la mujer primigenia, la contraparte de la Eva de Milton. Todos los dioses dotan de atractivos a este encantador engaño, para que los hombres "abracen sonrientes su perdición". Afrodita le da gracia y languidez, Hermes "alma vil y picardía seductora". En esta forma trae Pandora todos los males sobre la tierra, sólo la esperanza se queda en su caja.

En los casos de Milton y Verlaine no cabe duda de que destruyeron intencionalmente su matrimonio. Pero muchos poetas se comportaron en el amor y el matrimonio con la misma puerilidad y perversidad. Trataron de quitarse de encima la culpa y presentarse como los maltratados y engañados. Siendo novios, capitulaban ante obstáculos supuestamente infranqueables o retrocedían ante un rival cuando la cosa iba en serio. Si llegaban a casarse, dejaban con desinterés total que su compañera se marchitase a su lado o trataban de deshacerse de ella con medios brutales. Brentano describe a su hermana su compromiso con Sophie Mereau con colores que no auguran nada bueno del matrimonio.

"Te aseguro que seré tan feliz con ella como se puede ser feliz *dans ces pays bas* en este mundo, y lo más bonito de todo es que no nos estorbaremos para nada, que no nos tocará nada de lo pesado y torpe del matrimonio común y corriente; viviremos como los copos de nieve que caen juntos y, así como éstos se van cuando llega una nueva primavera, así también nos iremos nosotros si es que no podemos seguir juntos, etc."

Entre los escaldos de Islandia hay uno llamado "Kormak, el poeta del amor", cuya historia cuenta cómo abandona a su novia, la amada de su juventud, cómo no aparece a la hora de la boda y la deja en la vergüenza y en manos de otro, y luego se pasa toda su vida pensando en ella. La persigue con su amor y en una ocasión llega a pasar toda la noche en su alcoba, sin tocarla; hasta en su hora de morir sigue pensando en ella. Su hermano le dice: "Siempre la llevas en tus labios, y no la quisiste tener cuando podías." Pero Kormak afirma que una hechicera le impidió ir a la boda, y culpa de su desgracia a los espíritus malignos: "Más culpa tuvo el hechizo de malos espíritus que mi inconstancia." Ya el Deutero-Isaías dice: "Y como a mujer moza que es repudiada, dijo el Dios tuyo. Por un momento te dejé, mas te recogeré con grandes misericordias."

Todo esto no es sólo mera anécdota biográfica. De estos conflictos nacen los temas de la gran poesía erótica. Es cierto que las vivencias eróticas personales, como tales, sólo pueden llamarse poéticas en el sentido de que —como reza un lugar común— el amor convierte a todo hombre en poeta. Pues ningún instinto humano está más ligado a la imaginación que el amor. El amor la despierta también en el filisteo, cuando menos por algunos instantes, y lo llena de la inquietud "en que un alma quiere a otra". En el

amor, todas las criaturas se sobrepasan a sí mismas y buscan su suprema realización. No se equivocan, pues la dicha del amor es inconmensurable. Es el abismo de la vida, del cielo y del infierno. Su goce es tan profundo, que puede volverse mortal y aun así ser anhelado con delirio por el que ama. Tiene afinidad con la muerte, impulsa a los poseídos por él a extinguirse y disolverse en otro ser. Este instinto devuelve al hombre la unidad paradisíaca entre cuerpo, espíritu y alma, despierta en él a todas las fuerzas, al ángel y a la bestia. Como un poder primigenio actúa por encima de todas las criaturas, éstas lo obedecen ciegamente y por él cometen actos que no comprenden. Todas las grandes obras de abnegación, todos los crímenes diabólicos provienen del amor. Embriaga a todos los seres y aun los más sobrios se extasían bajo su poder. Schiller encontró las siguientes palabras para expresar su hechizo: "Un hombre que ama se sale, por decirlo así, de todas las jurisdicciones y sólo queda bajo las leyes del amor. Es una forma superior de ser, en la que ya no pueden aplicársele muchas otras obligaciones y muchos otros criterios morales." Su oda *A la alegría* celebra esta embriaguez de la Creación. Sus versos sólo son una gota del mar de poesía que produjo este poder primigenio. Es el tema inagotable del arte y de la vida humana.

Pero no se apodera de todos en la misma forma y con la misma profundidad. Para el poeta, la conmoción erótica no es un episodio del cual se recobra rápidamente, es una sacudida decisiva y que deja huellas indelebles. Hay que admitir que el amor también despierta en seres aparentemente comunes una genialidad del hacer y el sentir que parece un milagro y humilla hasta la mejor poesía; pero lo extraordinario del poeta es que, en él, también esta experiencia se convierte en poesía. Y éste es también el motivo de que no pueda ser feliz como amante. En el fondo, quiere ser infeliz y comete las necedades y locuras más extravagantes para serlo. Obedece a un instinto de renuncia que es tan oscuro como el amor mismo. Ningún aguijón lo impulsa con tanta seguridad a la desgracia; cuando escapa a la enfermedad, la pobreza y la persecución, este dolor lo puede hundir en una miseria peor que todas las demás.

En cada niño, la imaginación crea un ídolo erótico que es la esencia de todo lo que quiere ser y poseer. Esta imagen deseada se sustenta con la nostalgia que surge de las profundidades de lo inconsciente como un símbolo de lo exorbitante vislumbrado que se llama vida. Al crecer el niño, esta imagen crece también; reluce con mayor irrealidad cuando despierta la sexualidad, hasta que se convierte en el recipiente de un anhelo de felicidad que sobrepasa todos los conceptos. Se produce el instante mágico en que el individuo adulto descubre esta imagen primigenia en una persona real. La forma imaginada y la realidad viva se superponen, el enamorado ve en la amada su visión de la dicha. Es el encantamiento del primer amor, el "bien temprano juvenil, supremo y largo tiempo anhelado".

Des tiefsten Herzens frühste Schätze quellen auf:
Aurorens Liebe leichten Schwungs bezeichnets mir,
Den schnellempfundnen, ersten, kaum verstandnen Blick,
Der, festgehalten, überglänzte jeden Schatz.

[De lo más hondo brotan las riquezas más tempranas: / el brío ligero del amor de Aurora me lo indica, / la mirada inicial, apenas comprendida y ya sentida, / que, retenida, quita el brillo a todos los tesoros.]

Quien cae bajo este hechizo arriesga todo, es capaz de todo. Poseer este ídolo significa para él poseer el mundo, su pérdida lo despoja del sentido de su existencia. Tiembla ante ambas posibilidades; le parece preferible morir con su amada a seguir viviendo sin ella. Su conmoción es magia pura. Ella lo tiene en su poder y le transforma el mundo, la amada no es una beldad entre tantas, sino sencillamente la más bella. En este estado, el pensamiento mágico oscurece toda razón. Los enamorados son supersticiosos; en todo ven buenos o malos augurios y viven con temor de los poderes que favorecen o amenazan su dicha. Van a pie en vez de emplear un vehículo, no cortan las frutas con cuchillo, todo para no ofender el destino que rige sobre ellos. Creen en prácticas mágicas y son idólatras, las cosas más insignificantes se les convierten en objetos sagrados. Todas las cosas están cargadas mágicamente de fatalidad: benéfica como la copa de oro en que bebe el rey de Thule de Goethe, nefasta como el pañuelo en el *Otelo* de Shakespeare, o con ambos signos como el cinturón que el Júpiter de Kleist deja con Alcmene. El mundo es otra vez el reflejo del alma, ora maravilloso, ora terrible; los amantes llenan el universo con su júbilo y su lamento. Para ellos, el interior, cuerpo y alma, son uno. Su amor los vuelve piadosos y los llena de veneración sagrada ante los órdenes a los cuales se saben sometidos. Cuando ya se han acabado hace mucho los dioses y demonios, el sexo aún domina como un poder superior sobre los hombres, la belleza los conmueve en el cuerpo de la amada como una revelación demoniaca.

Eros es una divinidad archipagana. Ya la tragedia griega habla de su "delirio que ofusca los sentidos". El coro de los *Siete contra Tebas* de Esquilo canta su omnipotencia, Sófocles pinta en Deyanira una poseída de este demonio. Eurípides los supera a los dos con sus hembras enloquecidas por Eros, sobre todo con Fedra. También Safo conoce a Eros como un "monstruo amargo y dulce, sin salvación". Su oda más famosa describe el brote repentino del amor como un estado de enfermedad en el que pierde el habla, se traba su lengua, siente en sus miembros un fino ardor, le zumban los oídos y se le oscurece la vista; cuando la amada sonríe a otro pierde los sentidos. Safo habla como una hija obediente de la naturaleza inocente, y aún así siempre acaba llorando por tener que quedarse sin respuesta. Tampoco para ella hay ya consuelo para su nostalgia, en el dolor de amor siente la proximidad de la muerte.

De todos los demonios de la Antigüedad, éste fue el que menos pudo ser reprimido por el cristianismo. Schiller, quien también refrenó su instinto erótico, reconoció desde joven su naturaleza mágica.

"El amor, amigo mío, el gran lazo infalible de la creación sensible, es a fin de cuentas únicamente un engaño feliz. ¿Temblamos, ardemos y nos consumimos realmente por la criatura extraña que no nos pertenecerá nunca? Seguro que no. Todo eso lo sufrimos por nosotros, por el Yo, cuyo espejo es aquella criatura. Y ni Dios mismo es la excepción. Según pienso, Dios no ama más al serafín que al gusano que lo alaba sin conocerlo. Se ve a sí mismo, a su gran Yo infinito, disperso en la naturaleza infinita. En la suma general de las fuerzas se calcula a sí mismo instantáneamente —ve reflejada su imagen completa en la economía total de lo creado, como si viese en un espejo, y se ama en el esbozo, lo señalado en la señal... Si la amistad y el amor platónico sólo consisten en confundir un ser extraño con el nuestro, si sólo son un anhelo violento de sus cualidades, entonces ambos no son en cierto sentido más que otro efecto de la fuerza poética— mejor dicho: lo que suponemos ser un amigo o un protagonista de nuestra poesía, es precisamente eso. En ambos casos, *nosotros* entramos en nuevas situaciones y vías, *nosotros* nos refractamos en otras superficies, nos vemos a *nosotros* con otros colores, sufrimos por *nosotros* en otros cuerpos."

El encantamiento erótico dura exactamente el tiempo en que el enamorado es capaz de ver en su amada la imagen primigenia. El fin de esta dicha es inevitable, pues hasta la mujer más hermosa pierde su secreto, una vez poseída. Después del desencantamiento comienza otra dicha ya no mágica, y aquí se separan los caminos. En algunos sigue viviendo la imaginación erótica, de tal modo que no olvidan sin más ni más la imagen primigenia y sólo reconocen su irrealidad después de varias desilusiones. Sufren por el desencantamiento y difícilmente se sobreponen a él, pues no pueden separar la realidad de la visión. A éstos pertenecen los poetas; en el amor no son mejores que los demás sino peores, porque su imaginación los induce a lo imposible. Mejor dicho, pueden ser infinitamente mejores o peores que los hombres faltos de imaginación. En el conflicto entre imagen arquetípica y realidad llega un momento en que optan en contra de la realidad. Este momento ya se presenta a menudo en la niñez. Los biógrafos, si es que llegan a percibirlo, suelen describirlo como un acontecimiento único; sólo la biografía poética comparada prueba que es un suceso típico que reaparece infaliblemente en cada vida de poeta. El hombre poético se da cuenta un día de que sus esperanzas eróticas son irrealizables, y se forma la voluntad de no perder la imagen primigenia por ningún motivo. En el momento en que muere su amada o se vuelve inaccesible en otra forma, se eleva transfigurada sobre toda realidad, y él es capaz de luchar por ella contra ésta. Entonces brota su voluntad de renuncia y de ahí en adelante obra según su propia ley. Lo que todo mundo puede y quiere —casarse y tener hijos—, eso ya no lo quiere ni lo puede el poeta. Busca en cambio la realización de su visión

por medio de la fuerza de imaginación. De esta decisión nace la gran poesía erótica. También ella es un fruto del sufrimiento. El gran arte plasma lo que el hombre echa de menos, no lo que posee: ya se trate de belleza, libertad, religión o de la felicidad perfecta.

Los románticos tuvieron conciencia de esto y lo emplearon como fundamento de su filosofía mágica del amor de poeta. Jean Paul, el hombre de la imaginación exuberante, escribe a una de sus amigas de juventud: "Pero robé una sola alma al sol —la más bella, la mejor, la más dulce—; pero como quedó encerrada en mi cabeza y no tiene ni pizca de cuerpo, no la puedo mostrar a nadie; sin embargo, todo el día está ante mi alma y ésta la rodea con sus brazos: todas las mujeres corpóreas sólo me gustan en la medida en que se asemejan como hermanas a la que robé." El sereno nocturno Bonaventura dice sobre la muerte en el *Sueño del amor* (*Der Traum der Liebe*):

"El amor no es hermoso —es únicamente el sueño del amor lo que embelesa. ¡Escucha mi ruego, grave mancebo! Si ves a mi amada recostarse contra mi pecho, quiebra pronto esta rosa y echa el velo blanco sobre la faz sonrosada. La rosa blanca de la muerte es más bella que su hermana, pues recuerda la vida y la hace deseable y preciosa. Sobre la tumba de la amada flota su figura eternamente juvenil y coronada, y la realidad nunca desfigurará sus rasgos... ¡Sólo muere la que vive, la muerte permanece conmigo y nuestro amor y nuestro abrazo son eternos!"

En forma parecida hablaban Brentano, Novalis, Kleist, Hoffmann, Eichendorff. Siempre que se ama en forma romántica, la imaginación sobrepasa conscientemente a la realidad. Dostoyevski también lo hace resaltar en su discurso sobre Pushkin, aludiendo al amor que Eugenio Onegin siente por Tatiana. "Y no cabe duda de que Tatiana se da cuenta de eso, pues ya hace mucho que lo conoce a fondo. Sabe perfectamente que sólo ama en el fondo a su nueva ilusión y no a ella, la misma Tatiana de antes. Sabe que él la cree una cosa muy distinta de lo que es, sabe que no sólo no la ama, sino que es incapaz de amar a cualquiera, por más intenso que sea su sufrimiento. Ama su idea, su quimera, pero también él mismo no es más que una quimera. Pues si ella lo siguiera, ya al otro día se volvería indiferente y sólo recordaría su entusiasmo con una sonrisa irónica."

El conflicto entre visión y realidad no fue inventado por los románticos. Goethe lo presenta con grandiosidad cuando Fausto invoca a Elena por primera vez, cuando el arquetipo de la belleza toma forma corpórea, y el conjurado, poseído por un anhelo frenético, le tiende los brazos y con ello la destruye. Fausto se sale "de su papel" a pesar de la advertencia de Mefistófeles ("Haz tú mismo el juego mágico de fachas"), toca la aparición y provoca sin querer el corto-circuito: "Explosión, Fausto yace en el suelo. Las apariciones se esfuman." He aquí la tragedia del encantamiento mágico del amor. Pero también Hölderlin, el platónico no sensual, conoce la dis-

tancia entre arquetipo y retrato. Termina su oda a una comprometida con los versos:

Nein, ihr Geliebten! nein, ich beneid euch nicht!
Unschädlich, wie vom Licht die Blume lebt,
So leben gern vom schönen Bilde
Träumend und selig und arm die Dichter.

[No, ¡oh, amantes! No, no es envidio. / Inofensivos, como vive la flor por la luz, / así desean vivir de la imagen, / soñando y felices y pobres, los poetas.]

Aún más incorpórea que la Diotima de Hölderlin es la seráfica "amada futura" de Klopstock, que canta con versos que fueron muy admirados. La configura con el mismo vacío, la adorna con sus locuaces ilusiones y le da el nombre bajo el cual glorificó más tarde a su amada real. Ama a un fantasma "como una sombra a otra" y duda de que alguna vez llegue a amar realmente.

Oft um Mitternacht streckt sich mein zitternder Arm aus
Und umfasset ein Bild, ach, das deine vielleicht!
Wo, wo such ich dich auf? So werd ich endlich dich finden?
Du, die meine Begier stark und unsterblich verlangt!

[Tembloroso se extiende a mitad de la noche mi brazo / y rodea una imagen, ¡ay, la tuya quizá! / ¿Dónde, dónde te busco? ¿Y podré por fin encontrarte? / ¡Tú, a quien pide mi anhelo, intenso e inmortal!]

Los cuadernos del Malte Laurids Brigge de Rilke concluyen con la interpretación de la parábola del hijo pródigo, explicándola como la historia de uno que se propone "no amar nunca, para no poner a nadie en la terrible situación de ser amado", y que sueña con un amor en el que "no hay que temer ser correspondido".

Ach, in den Armen hab ich sie alle verloren,
du nur, du wirst immer wieder geboren:
weil ich niemals dich anhielt, hält ich dich fest.

[Ay, a todas perdí al tenerlas en brazos, / sólo tú, tú renaces siempre de nuevo: / como nunca te tuve, no me has escapado.]

La nostalgia de la imagen primigenia es el tema de toda gran poesía erótica. Le han dado forma Dante, Goethe, Novalis, Baudelaire. Pero cada uno escoge un camino diferente de renuncia en favor de la visión. Uno como santo, otro como soñador, como desesperado o como libertino. Unos ya retroceden ante la elección de una mujer real, otros ante la proximidad física

de la amada y otros más ante el casamiento. El reino del amor es ilimitado. La mujer puede significar absolutamente todo: la seducción a la perversidad, la suprema realización terrenal o la liberación de lo mundano; la Iglesia cristiana atestigua esto con los mitos de Eva y de María. Así también lo vieron sobre todo los poetas: como la suma de la felicidad, de la perdición o de ambas cosas a la vez. Las necedades, equivocaciones y bajezas que cometen como enamorados son formas de adhesión a una imagen prototípica que no quieren traicionar. Rechazan la felicidad porque temen que ésta destruya el secreto que aman más que toda realización. Se han desposado con su imaginación y se valen cada vez de otros ardides para no serle infieles. "Mi imaginación es un monasterio y yo soy el monje en ella", escribió Keats en una ocasión; su *Ode to a Grecian Urn* celebra las melodías no escuchadas como las más dulces y la boca no besada como la única que no se marchita. Mörike lo dice así: "Pero lo que es bello parece feliz en sí mismo." Johann Peter Hebel escribió a Gustave Fecht, que esperaba en vano la confesión de su amor: "Mi alma nunca está más cerca de Usted que cuando estamos muy alejados uno de otro, y siempre tengo algo que contarle hasta el momento en que subo a verla, entonces ya no tengo nada." Parece que no hay camino que conduzca de Hebel a Robert Musil, y, no obstante, también en éste leemos que la verdadera enfermedad amorosa "no es un anhelo de poseer, sino un estado en que se descorre suavemente el velo que oculta al mundo, que nos lleva hasta a renunciar a la posesión de la amada", mientras que el afán de poseer "provino de la esfera del ahorro, de la apropiación y de la glotonería". Ningún tema de la historia literaria es tan constante como la retirada del poeta de la realidad del amor, al sueño de él.

La renuncia empobrece, pero también libera. También en este dolor es decisivo que permanezca como una debilidad o se convierta en una fuerza peculiar. Quien ama sin reticencias se pierde; todo amor auténtico es también una muerte. Los débiles no pueden, los egoístas no quieren entregarse hasta tal punto. Uno que renuncia puede ser el sibarita más refinado si con ello trata de ahorrarse una posible desilusión. Los poetas se parecen a todos estos desertores cuando retroceden ante la consumación de su amor. Grillparzer dice la pura verdad cuando comenta un libro incomprensivo sobre Goethe con las palabras siguientes: "¡Qué cosa más insulsa, ver una *renuncia* cuando Goethe desistía de sus relaciones amorosas! Se ve que no lo conoce bien. La renuncia hubiera sido que se casara con ellas." Lo confirman las propias palabras de Goethe, en las que declara que el arte es un triunfo sobre la belleza pasajera de los cuerpos:

"El momento de la pubertad es para ambos sexos el momento en que la figura adquiere la belleza suprema; pero no hay que olvidar que sólo es un momento. La copulación y la reproducción le cuestan la vida a la mariposa, y al hombre la hermosura; ya aquí nos encontramos con una de las más grandes ventajas del arte, pues

puede configurar poéticamente aquello que la naturaleza es incapaz de disponer en la realidad."

A Riemer le dijo lo mismo en una forma más contundente: "El acto carnal destruye la belleza, y nada es hermoso más que hasta este momento. Sólo en el arte de la Antigüedad se retuvo y se representó la juventud eterna. Pues ¿qué es la juventud eterna más que el no haber conocido ningún hombre y ninguna mujer?"

El objetivo de la renuncia poética es eternizar la belleza en la obra de arte. En ésta se muestra infaliblemente si nació de un genuino sufrimiento erótico y cuán intenso fue este sufrimiento. Sólo una presión cruel hace brotar el tono que Baudelaire admiraba en Poe: *"le ton le plus poétique de tous, le ton mélancolique."* En cada creación elevada existe algo de este tono; produce la impresión más pura cuando se ha convertido en silencio por el dolor. La labor en la obra ya es por sí misma una escuela de mortificación y espiritualización; en ella, la continencia sobrepasa lo erótico y se convierte en la ley de la vida del poeta. El lenguaje de un hombre obtiene en este lugar aquella madurez que da un alto valor a cada una de sus palabras. Esa belleza puede nacer únicamente de la felicidad no disfrutada.

MAGIA DEL AMOR

1

El amor, como conmoción psico-sensual, es un proceso mágico. Mientras no se libere completamente del cuerpo —lo cual es imposible—, sigue alentando en él el instinto de transformación. Este hechizo también invade los ámbitos sacros, aristócratas y burgueses. Aun cuando se espiritualice, primero se experimenta como algo físico, y colorea también el ardor místico y el esplendor mítico hasta en sus imágenes más sublimes.

El amor mágico permanece entre los límites de la sensualidad extática. En ella conoce el inextinguible fuego mágico de la vida, que se apodera irresistiblemente de sus víctimas. Amar mágicamente significa entregarse incondicionalmente al éxtasis sexual, y encontrarse en cada mujer a un demonio que se apodera del alma del hechizado. Busca la metamorfosis y la idolatra en todas sus formas. El desencantamiento de su ídolo no lo devuelve a la realidad, corre inmediatamente en pos de otro, para abandonar también a este demonio. Su hambre busca siempre aventuras nuevas, quiere beber otras almas en número ilimitado y se pierde en lo infinito.

Auf Weiber stellt ich nun mein Sach.
Juchhe!
Dabei mir kam viel Ungemach.
O weh!

Die Falsche sucht' sich ein ander Teil,
Die Treue macht' mir Langeweil,
Die Beste war nicht feil,

[Ahora me entregué a las mujeres. / ¡viva! / De ahí me vino mucho sufrimiento. / ¡Ay de mí! / La infiel se buscó otro compañero, / la fiel acabó por aburrirme, / la mejor no estuvo a mi alcance,]

canta el vago en *Vanitas! vanitatum vanitas!* de Goethe. Para el vagabundo erótico cada mujer es un instrumento de voluptuosidad, la reiteración lo indemniza de la eterna desilusión. Sólo cuando quiere obtener a "la mejor" y ésta resulta inaccesible puede suceder que se quede clavado a su puerta. El juglar de la libertad erótica se pierde en el libertinaje, el mago auténtico puede hallar su perdición en un solo encuentro arrollador. Pero, en una forma u otra, este amor se consume a sí mismo. Lleva del paraíso al desierto de la fatiga o del tedio, las dos formas mágicas de la renuncia.

La literatura alemana posee en el *Tristan und Isold* de Gottfried von Strassburg una glorificación clásica del hechizo erótico. Igual que muchas grandes obras eróticas, esta epopeya se eleva de la esfera mágica a la de una demonía aristócrata. Plasma en una novela de caballería la leyenda celta del filtro mágico y se distingue por la audaz glorificación del placer carnal y por las complicaciones que resultan de ella. Ya el *Roman de Tristan* del trovador Thomas, el modelo de Gottfried, describe al amor como una locura funesta compuesta de belleza bendita y dolor devorador, que cae sobre todas las criaturas como un poder de la naturaleza. Este poder está contenido en la poción que los dos beben sin sospechar nada. Gottfried sigue empleando este encantamiento pagano; el amor es también para él un poder inconcebible, "vida amada y triste muerte", dicha y aniquilamiento en uno. Al principio se encuentran los famosos versos:

Wem niemals Leid von Liebe kam,
Dem kam auch Lust von Liebe nie:
Lust und Leid, wann liessen die
Im Lieben je sich scheiden?

[A quien nunca dio pena el amor, / tampoco le dio gozo: / gozo y pena, ¿cuándo podrían / separarse en el amor?]

Gottfried también explica el nombre de su héroe con este *Leitmotiv*: *"Denn Triste heisst die Traurigkeit"* ("Pues *triste* significa tristeza"). El filtro que hace infeliz a Tristán atrae "con breve placer a larga pena" y nunca cumple lo que promete. Lo despoja inmediatamente de la razón:

Er ward von Grund ein andrer Mann,
Denn alles, was er jetzt begann,

Da war viel blinde Träumerei
Und wunderlicher Brauch dabei.

[Se volvió totalmente otro hombre, / pues todo lo que ahora acometió / tenía mucho de ciego ensueño / y de extrañas costumbres.]

Junto con Isolda embrujada renuncia jubiloso "a cualquier otro cielo", y ahora la llama de su pasión inicia el curso que ya no conoce otro honor y otra fidelidad que su propia combustión. Se dice de pronto que el corazón humano es una nave sin ancla, el anhelo del amor lo arrastra sin gobernalle por lo desconocido, pero también lo templa con su ira y lo purifica como el fuego al oro. Cuando le falta este fuego, ya no es un amor verdadero. En su glorificación del amor, Gottfried no retrocede ni ante la blasfemia, en aquel famoso pasaje herético, en el que Isolda sale sana y salva del juicio de Dios a pesar de su perjurio:

Da wurde deutlich wohl und klar
Vor aller Augen offenbar,
Dass unserm lieben Herrgott man
Wie einen Ärmel wenden kann:
Er schmiegt sich an und fügt sich glatt,
Wie man es nur im Sinne hat,
So weich, so handsam und bequem,
Wies artig ist und angenehm,
Ist allen Herzen gleich bereit
Zum Trug wie zur Wahrhaftigkeit,
Zum Ernste wie zur Spielerei,
Wie mans begehrt, er ist dabei.

[Allí se vio con claridad, / y se reveló a todos los ojos, / que al buen Dios, nuestro Señor, / se le puede volvear como una manga: / se ajusta y se extiende sin arrugas, / de la manera que se quiera, / tan suave, tan manuable y cómodo, / como para ser amable y agradable; / está dispuesto, para todos los corazones, / tanto al engaño como a la verdad, / a lo serio como al juego; / él hace lo que se le pida.]

La herejía culmina con las escenas en la "gruta del Amor", donde la vida de los hechizados en la caverna mágica se convierte en el símil alegórico de aquella metamorfosis que Goethe canta en *Selige Sehnsucht* ("Feliz nostalgia"). A esta culminación sigue, con el descubrimiento, el despertar y el fin. Tristán se va por el mundo, la abandonada entona el lamento del adiós con el cual da fin la obra: su vida se fue con el amado, y la vida de éste se quedó con ella, pues son uno y están separados —¿cómo pueden seguir viviendo? La dicha de perderse mágicamente a sí mismo se convierte ahora en un dolor inconsolable.

Wo such ich mich? Wo ist mein Ort?
Nun bin ich hier und bin auch dort

Und bin doch weder dort noch hier.
Wer war in sich zerrissen gleich mir,
So zwiegeteilt in Angst und Weh?
Ich seh mich draussen auf der See
Und steh doch wieder hier am Strand.
Ich zieh mit Tristan aus dem Land
Und sitze hier in Markes Haus...[1]

[¿Dónde me busco? ¿En dónde estoy? / Estoy aquí y estoy allá / y no estoy ni aquí ni allá. / ¿Quién se ha perdido a sí misma como yo, / tan dividida en el temor y la pena? / Me veo allá lejos en el mar / y sigo estando aquí en la playa. / Me voy del reino con Tristán / y estoy sentada en la casa de Marke...]

Semejante canto al amor sólo puede acabar trágicamente. El fracaso de Isolda en el juicio de Dios habría sido una terminación, habría eximido de la culpa personal a las víctimas del filtro. Pero Gottfried elude esta solución no heroica y hace que Tristán sucumba a una confusión de la que debía despertarse al final, según los designios del poeta, pero que cierra la obra inconclusa como una inversión paradójica. En el extranjero, Tristán se encuentra con otra mujer, que también se llama Isolda. Ésta se inflama con los cantos nostálgicos dirigidos a la primera Isolda, Tristán mismo se enreda en la seducción del nombre amado y se casa con ella, para olvidar a la verdadera Isolda y quizá convertirse así en un "Tristán sin tristeza". Traiciona el amor sublime que es gozo y dolor a la vez, pues ya sólo desea el puro placer. Es característico su autoengaño. Una vez casado, inventa la solución, para no serle infiel a su amada, de no tocar a Isolda "Manos blancas":

Kein bärtrer Zwang ist zu ersinnen,
Ob wir uns hassen oder minnen;
Denn lockts mich nach dem süssen Leibe,
So quälts mich, dass ich ferne bleibe,
Und wenn ich sie verschmähe,
So quälts mich ihre Nähe.

[No se puede inventar un deber más severo / nos odiemos o nos amemos; / pues, si me atrae el dulce cuerpo, / me tortura y me obliga a permanecer alejado, / y si la rechazo, / me atormenta su proximidad.]

Este Tristán que ya no es triste ha perdido el sentido del amor sublime y se hunde en una desdicha demoniaca, de la cual ya no lo pudo rescatar Gottfried. La ironía trágica llega hasta tal punto que aparece un segundo Tristán enfermo de amor, quien le pide al primero que lo socorra en su pena, y

[1] Este lamento por el Yo perdido también lo emite Armida, abandonada por Rinaldo, en el Canto XVI de la *Gerusalemme liberata*: "¡Oh, tú que te llevas una parte de mí misma y me dejas la otra, oh toma también esta, o déjame la que me robas, o da muerte a la vez a las dos! Detén, detén tus pasos..."

lo acusa, cuando éste le dice vuelva al otro día, de no ser el famoso héroe que se llama Tristán. Así el encantamiento se disuelve en una mascarada y desemboca en una mistificación sin fin.[2]

Shakespeare presenta el engaño sin fin, la tragedia del hechizo erótico. Como ningún otro proclama el éxtasis voluptuoso hasta el amargo fin. También él ve en el amor la fatalidad del sexo al cual están sometidos todos los seres, pero recorre con violencia espeluznante toda la gama de la pasión, desde la obscenidad hasta el ditirambo. En las comedias, Eros desata el mágico juego, dichosamente alocado, al que débiles sucumben dioses y hombres. En *Romeo y Julieta*, el éxtasis amoroso se convierte en éxtasis de muerte, en *Hamlet* se torna locura, en *Otello*, la espléndida felicidad se trueca en el infierno de los celos y en destrucción. El moro que sospecha de Desdémona está en un mundo embrujado, los objetos más comunes encierran espíritus malignos que le murmuran cosas al oído:

> ..... *trifles light as air*
> *Are to the jealous confirmations strong*
> *As proofs of holy writ.*

[Bagatelas tan ligeras como el aire son para los celosos pruebas tan poderosas como las afirmaciones de la Sagrada Escritura.]

El pañuelo fatal proviene para colmo de males realmente de una gitana, quien lo regaló a la madre de Otelo como una prenda de hechizo amoroso, advirtiéndole que, en caso de perderlo, su fuerza bienhechora se tornaría en maleficio. De todos modos tendría cualidades mágicas:

> *'Tis true; there's magic in the web of it;*
> *A sibyl, that had numbered in the world*
> *The sun to course two hundred compasses,*
> *In her prophetic fury sew'd the work;*
> *The worms were hallow'd that did breed the silk,*
> *And it was dy'd in mummy with the skilful*
> *Conserv'd of maidens' hearts.*

2] = amada doble reaparece varias veces en el *roman* cortesano francés, con significado alegórico (cf. R. R. Bezzola, *Les sens de l'aventure et de l'amour*, París, ed. sin fecha, págs. 88 s.). La interpretación alegórica no basta para Gottfried. En su caso, habrá que remitirse a la Elena griega, que también existe en forma doble. Según una leyenda, Troya no la conoció realmente a ella, sino sólo a una imagen que Proteo hizo de ella en Egipto y que pasó a manos de París. La *Elena* de Eurípides elabora esta versión, que también desempeña cierto papel en el *Fausto* de Goethe. Aquí, Mefistófeles le espeta a Elena que es un fantasma que ha parecido a muchos hombres, hasta a la sombra de Aquiles, y la descomascarada casi sin conocimiento con las palabras siguientes:

> *Ich als Idol ihm dem Idol verbund ich mich.*
> *Es war ein Traum, so sagen ja die Worte selbst.*
> *Ich schwinde hin und werde selbst mir ein Idol.*

[Yo, como Idolo, a él, al ídolo me uní. / Fue un sueño, así dicen las palabras mismas. / Me desvanezco, y para mí ya soy un ídolo también.]

[Es la verdad. Hay magia en su tejido; una sibila que contó en el mundo doscientas evoluciones del sol, realizó el bordado en su furor profético; los gusanos que produjeron la seda estaban encantados y el tinte era de corazones de vírgenes momificadas, que su arte había sabido conservar.]

Con palabras y objetos se invierte la realidad en el celoso, la dicha se torna espanto. Otelo sabe que está hechizado; sólo añora en el hechizo diabólico la felicidad destruida:

I had been happy, if the general camp,
Pioners and all, had tasted her sweet body,
So I had nothing known.

[Habría sido feliz, aun cuando el campamento entero, con gastadores y todo, hubiera gozado de su dulce cuerpo, con tal de no haber sabido nada.]

Su acto atroz no es otra cosa que un último intento de salvar la magia blanca de su amor; estrangula y apuñala a Desdémona para poseer nuevamente la profanada imagen primigenia en toda su pureza. Antes de su crimen la besa en su sueño inocente:

Be thus when thou art dead, and I will kill thee,
And love thee after. One more, and this the last:
So sweet was ne'er so fatal. I must weep,
But they are cruel tears.

[¡Quédate así, cuando estés muerta, y te mataré, y acto seguido volveré a amarte! ¡Otro más! ¡El último! ¡Nunca beso tan dulce fue tan fatal! ¡Fuerza es que llore! Pero son lágrimas crueles...]

Esta obra espantosa es una estación en el circuito de sentimientos eróticos que atraviesa los dramas de Shakespeare: desde el anhelo juguetón y los arrebatos de avidez brutal hasta la pureza angelical de Desdémona, de Ofelia, de Cordelia. En el centro están las graciosamente inteligentes y amorosas figuras de Viola o Rosalinda, que saben tejer su propia dicha, y las traicioneras del corte de Cresida. Ninguna de estas figuras representa por sí sola la visión que Shakespeare tiene de la mujer, sino todas en conjunto. Cada una está rodeada del encanto de la imagen deseada y refleja el alma del poeta, como dice Valentín respecto de su amor en *Los dos hidalgos de Verona:*

And Sylvia is myself: banish'd from her
Is self from self, —a deadly banishment!

[Y Silvia es mi persona. Desterrarme de su lado es arrancarme de mí mismo... ¡Me separo de mi propia vida!]

Si un personaje se acerca al arquetipo de Shakespeare, es indudablemente Cleopatra, la reina cortesana, el ideal erótico más audaz de la literatura universal. Es la mujer más perfecta: la hermosura inconcebible y la juventud eterna a la vez.

Age cannot wither her, nor custom stale
Her infinite variety: other women cloy
The appetites they feed, but she makes hungry
Where most she satisfies.

[La edad no puede marchitarla, ni la costumbre debilitar la variedad infinita que hay en ella. Las demás mujeres sacian los apetitos a que dan pasto; pero ella, cuanto más satisface al hambre, más la despierta.]

Al lado de esta hechicera consumada, que es depravada y majestuosa, astuta y rendida, falaz y arrebatadora, caprichosa y derrochadora, Marco Antonio olvida su fama, su mujer y su propia persona y se juega su dominio universal. Nunca se evocó al demonio de la voluptuosidad en imágenes como las de esta obra:

The barge she sat in, like a burnish'd throne,
Burn'd on the water; the poop was beaten gold,
Purple the sails, and so perfumed, that
The winds were love-sick with them, the oars were silver,
Which to the tunes of flutes kept stroke, an made
The water which they beat to follow faster,
As amorous of their strokes. For her own person,
It beggar'd all description; she did lie
In her pavilion, —cloth-of-gold of tissue,—
O'er-picturing that Venus where we see
The fancy outwork nature;
Her gentlewomen, like the Nereides,
So many mermaids, tended her i' the eyes,
And made their bends adornings: at the helm
A seeming mermaid steers; the silken tackle
Swell with the touches of those flower-soft hands,
That yarely frame the office.

[La galera en que iba sentada, resplandeciente como un trono, parecía arder sobre el agua. La popa era de oro batido; las velas, de púrpura, y tan perfumadas, que dijérase que los vientos languidecían de amor por ellas; los remos, que eran de plata, acordaban sus golpes al son de flautas y forzaban el agua que batían a seguir más aprisa, como enamorada de ellos. En cuanto a la persona misma de Cleopatra, hacía pobre toda descripción. Reclinada en su pabellón (hecho de brocado de oro), excedía a la pintura de esa Venus, donde vemos, sin embargo, la imaginación sobrepujar a la Naturaleza... Sus mujeres, parecidas a las nereidas, como otras tantas sirenas, acechaban con sus ojos los deseos y añadían a la belleza de la escena la gracia de sus inclinaciones. En el timón, una de ellas, que se podría tomar por sirena, dirige la

embarcación; el velamen de seda se infla bajo la maniobra de esas manos suaves como las flores, que llevan a cabo lisamente su oficio.]

Cleopatra es la esfinge del amor en persona, la "serpiente del viejo Nilo", la fascinación que cortejan los dueños del mundo, mitad diosa y mitad ramera. Dispensa la voluptuosidad mortal, la muerte voluptuosa. Sólo la imaginación mágica podía inventar esta prostituta imperial, sólo ella eleva el objeto de su anhelo a tal magnificencia.

Podemos ver cómo el mismo Shakespeare vivió el torbellino de la pasión si leemos sus sonetos, este monumento a su doble amor por una mujer fascinante, mucho más joven que él, y por un hermoso mancebo de la nobleza. Los escribió cuando ya era casado y tenía hijos, que dejó con su esposa en Stratford. La "dama negra" encarna para él la voluptuosidad, a quien va dirigida la mayor parte de los sonetos, el amor sublime y redentor. En el soneto CXLIV los llama el espíritu bueno y el malo, entre los cuales oscila eternamente. El drama que se desarrolló entre los tres se conoció mucho después, y aún sigue muy debatido. El amigo lo traicionó con la amante, el poeta derrotado abandonó el campo y se resignó amargamente al engaño de ambos. Ése es el trasfondo de los arrebatos de ternura y furia, frenesí y agotamiento, ruegos y maldiciones, reconciliación y desesperación que alterna en estos poemas. Todo el registro del encantamiento que gira alrededor de sí mismo suena aquí con fuerza elemental, y aún más intenso que todo resuena un dolor que no tiene remedio. Así, en el soneto CXXIX:

The expense of spirit in a waste of shame
Is lust in action; and till action, lust
Is perjur'd, murderous, bloody, full of blame,
Savage, extreme, rude, cruel, not to trust;

Enjoy'd no sooner but despised straight;
Past reason hunted; and no sooner had,
Past reason hated, as a swallow'd bait,
On purpose laid to make the taker mad:

Mad in pursuit, and in possession so;
Had, having, and in quest to have, extreme;
A bliss in proof, —and prov'd, a very woe;

Before, a joy propos'd; behind, a dream.
All this the world well knows; yet none knows well
To shun the heaven that leads men to this hell.

[La lujuria en acción es el abandono del alma en un desierto de vergüenza; la lujuria, hasta que es satisfecha, es perjura, asesina, sanguinaria, vergonzosa, salvaje, excesiva, grosera, cruel e indigna de confianza. Apenas se ha gustado de ella se la desprecia, se la persigue contra toda razón; y no bien saciada, contra toda razón, se la odia, como un incentivo colocado expresamente para hacer locos a los que en ella

se dejan coger. Es una locura cuando se la persigue, y una locura cuando se la posee; excesiva al haberse tenido, al tenerse y en vías de tener; felicidad en la prueba y verdadero dolor probada; en principio, una alegría propuesta; después, un sueño. Todo el mundo lo sabe perfectamente; y, sin embargo, nadie sabe evitar el cielo que conduce a los hombres a este infierno.]

2

En la época rousseauniana, de este fuego brotaron nuevas llamaradas después de una larga tregua en que sólo habían ardido las velas de la *galanterie*. Una vez más fue Goethe quien asustó terriblemente a los burgueses con su franca sensualidad. En el *Götz von Berlichingen* presenta la perdición de los hombres en las redes de una mujer diabólica de la que él mismo se había enamorado, en el *Werther* la enfermedad del amor hasta la propia destrucción, en la *Stella* osó relatar el matrimonio de un hombre con dos amadas. También fue muy osada la forma en que erotizó el tema del *Götz* y del *Fausto*. Toda la obra de Goethe gira alrededor del amor como poder mágico. Y en nada cambió cuando abjuró de toda embriaguez; ese poder natural también se desencadena destructivamente en el *Tasso* y determina el destino de Wilhelm Meister. La larga serie de mujeres transfiguradas en la obra de Goethe revela cuán grande era la parte que el amor ocupaba en su vida. Sus personajes femeninos se distinguen por un maravilloso brillo erótico, por una sensualidad y una gracia instintivas; sin parecer lascivas jamás, obedecen cándidamente a su anhelo de poseer al hombre amado.

Goethe se inclinó tan dócilmente ante el demonio Eros, que muchos —antes de Kierkegaard— sospecharon que era un libertino. Su concubinato con Christiane escandalizó a la sociedad de Weimar porque tras ello se hallaba una declarada actitud pagana. En el fondo, el matrimonio era para Goethe algo no natural, y sólo lo creía necesario como exigencia moral, pero a la par un problema. También produjo gran disgusto la forma en que trató este problema en *Las afinidades electivas*, y aún sigue muy discutida hasta la fecha. Todavía de viejo llamó al matrimonio "antinatural en su esencia", pero su santificación no dejó de parecerle "un inapreciable logro cultural del cristianismo". Lo llamó antinatural porque se opone a la insaciabilidad del instinto sexual, que él siempre aprobó como poeta y como hombre. El Goethe maduro no habló del amor como si fuese exclusivamente un poder divino.

Dieses ist es, das Höchste, zu gleicher Zeit das Gemeinste;
Nun das Schönste, zugleich auch das Abscheulichste nun.
Nur im Schlürfen genieße du das und koste nicht tiefer:
Unter dem reizenden Schaum sinket die Neige zugrund.

[Helo aquí, lo supremo, al mismo tiempo lo ínfimo: / lo más bello ahora, y al momento lo más repugnante. / Sólo a sorbos disfrútalo, y no sigas bebiendo: / bajo la espuma atrayente yace en el fondo lo amargo.]

Este otro Goethe fue quien escribió las escenas de la Noche del Walpurgis alemana y la insolencia de Mefistófeles frente a Elena, el Goethe que, en su correspondencia con Carlos Augusto, aparece como el amigo de confianza y el confidente avisado en las aventuras amorosas de su príncipe. En su casa reinaba un tono muy desenvuelto que no agradaba a todos los visitantes, pues Goethe reaccionaba intensamente a toda femineidad. Todavía de anciano bromeaba con las "hermosas niñas" con la tierna camaradería del hombre erótico. En su lecho de enfermo dirigía requiebros a sus enfermeras. El anciano ofreció el espectáculo inaudito de inflamarse por una muchacha de diecinueve años, cuya mano pidió con toda formalidad. El rechazado pretendiente de setenta y cuatro años se consoló con la belleza y el arte de la pianista polaca Szymanowska, a quien dirigió el poema final de la *Trilogie der Leidenschaft* ("Trilogía de la pasión").

De este *fluidum* erótico surgieron las figuras del amor "bajo" en la obra de Goethe, que fueron las que le resultaron más hermosas: Margarita en *Fausto*, Clarita en *Egmont*, Mariane y Philine en *Wilhelm Miester*, la amada de las Elegías Romanas, la prostituta en *Der Gott und die Bajadere* ("El dios y la bayadera"), la mujer vampiro en la *Novia de Corinto*, la moza callejera en los Epigramas Venecianos. Las dos grandes baladas eróticas son la transición a los poemas de amor del viejo Goethe, en los que el "amorcito" se convierte en gran hetaira. La mujer vampiro de Corinto celebra con el novio la noche de amor, rebelándose violentamente contra el cristianismo, como una fiesta "de los dioses antiguos", la bayadera hindú se diviniza por el salto anhelante a la pira funeraria. La Ottilie de las *Afinidades electivas* se transfigura en santa pasando por el misterio erótico, la Suleika del *Diván de Occidente y Oriente* se convierte en la guía risueña hacia el paraíso, en donde finalmente toma la forma de dichosa hurí:

Ich wollt es beschwören, ich wollt es beweisen,
Du hast einmal Suleika geheissen.

[Jurarlo quisiera, probarlo podría: / te llamaste Suleika algún día.]

En la segunda parte del *Fausto*, Margarita flota en la entrada del cielo y eleva consigo el alma del gran desdichado. La redención de Fausto se lleva a cabo gracias a esta fuerza que viene "desde arriba", la fuerza de la pobre niña que él destruyó, y si su alma escapa a Mefistófeles es sólo porque éste no puede quitar su mirada lasciva de la belleza de los doncles angelicales. Antes de que su antigua querida se convierta en redentora, Fausto experi-

menta el supremo placer pagano en su aventura con Elena. Su boda con la mujer más bella de la tierra, una de las partes principales de la vieja leyenda fáustica pasó a ser la más audaz poesía erótica de Goethe. La plasmó como el casamiento con la imagen primigenia y la colocó a la media luz de un misterio irónico. Fausto abraza en Elena al ídolo de sus sueños desmesurados, que realiza gracias a la astucia diabólica. Elena aparece en su magnitud arcaica y se deja seducir como en un sueño voluptuoso, se deja despojar de sus aires inaccesibles y de su lenguaje extraño. Sólo podremos apreciar lo que esto significa si lo comparamos con aquel primer conjuro de Elena en la corte imperial, donde Fausto toca la deliciosa aparición, como Tasso a la princesa, y la destruye de este modo. Pero ahora Elena queda en su poder, las "Madres" le han concedido su ídolo. Elena no viene del cielo, sino del mundo inferior, de las guardianas de la felicidad suprema y no del supremo conocimiento, sino del anhelo de vivir. También el segundo conjuro de Elena resulta ser una fantasmagoría. El sueño voluptuoso se esfuma después de cumplido y deja a Fausto sumido en la soledad, en la que su sed de placer se torna sed de poder.

Como evocación de un supremo hechizo sensual, la Elena de Goethe queda muy atrás de la Cleopatra de Shakespeare. Ya desde el principio está tratada como un engaño mágico, y se disuelve en el aire con extraña ineficacia. El rasgo suprasensible de Goethe mantenía el equilibrio con su demonía erótica. Goethe también oscila como amante entre varias alternativas. Visto desde fuera, parece un Don Juan porque vuela de mujer en mujer con total infidelidad. Huyó de casi todas sus amadas: de Käthchen Schönkopf, de Friederike Brion, de Lotte Buff, de su novia Lili, de la señora von Stein, de Minna Herzlieb, de Marianne Willemer, para no hablar más que de las famosas. Esta infidelidad está relacionada con la aversión que sentía por el matrimonio, que no aceptó para su persona como "un inapreciable logro cultural". No se entregaba totalmente ni en sus amoríos ni en sus amistades; cada amigo, cada mujer solamente recibía la faceta de su alma que en ese momento buscaba satisfacción. Ni siquiera en las cartas de novio a Lili reveló todo su corazón; hay que compararlas con las cartas a Gustchen Stolberg, la amiga que nunca conoció personalmente, en las cuales dice todo lo que calla a Lili. El nutrido catálogo de sus amistades femeninas no denota una insaciable sed de placer, sino la discontinuidad de su anhelo amoroso. La *Stella* no es la confesión de un libertino, sino la de un hombre que vacila entre la realización y la renuncia, un hombre que al lado de la esposa también necesita a la otra, la que no escucha sus ruegos.

Goethe temía ser correspondido en su amor porque eso también significaba para él la pérdida de su imagen primigenia. Ya Lotte, en el *Werther*, se da cuenta de este estado de cosas y se lo dice sin rodeos a su amante, como al escaldo Kormak su hermano: "Pero, ¿por qué a mí, Werther?

¿A mí precisamente, la propiedad de otro? ¿Precisamente por eso? Temo, temo que lo que tan atractivo le hace ese deseo sólo es la imposibilidad de poseerme." Tampoco Goethe quiere poseer, en el fondo, la mujer que parece anhelar; busca en ella a su ídolo, a sabiendas, en lo más profundo, de que no lo es. Werther acepta, efectivamente, las revelaciones de Lotte. Reconoce la incompatibilidad entre arquetipo e imagen y escapa de la realidad llevándose a su ídolo. "¡Desde este momento eres mía! ¡Mía, Lotte! ¡Me adelanto! Voy a ir con mi padre, con tu padre. A él le contaré mi pena, y él me consolará hasta tu llegada; y yo volaré a recibirte y tomarte entre mis brazos, y me quedaré contigo, abrazándote eternamente ante la mirada del infinito." Ésta es la ascensión de Fausto, sólo que en inversión sentimental. El Goethe que regresó de Wetzlar y Francfort se calmó con la misma "ley de la antipatía": "huimos de los que aman y amamos a los que huyen". Las decisivas palabras de Lotte reaparecen, en versión masculina, en la exclamación de Philine: "Si yo te amo, ¡qué te importa!" Así habla la magia del amor que se ha comprendido a sí misma.

3

Por lo mágico de su erotismo se acerca Goethe a los románticos, pero la disolución consciente del encantamiento erótico lo separa de ellos. Esta actitud de doble sentido explica su actitud, incomprensible a primera vista, ante el poeta de la *Penthesilea*. También la guerra amorosa de Kleist entre la amazona y Aquiles gira en torno de la posesión física de la imagen primigenia, en torno de la realización incondicional de la visión erótica. Igual que en Shakespeare, en la *Penthesilea*, con la distancia el ídolo se engrandece por el anhelo frenético hasta convertirse en el demonio beatífico y destructor; los amantes fracasan por la fatalidad de su ardor sensual. Aquí es inconcebible una disolución en la fantasmagoría. El poder de Eros no se quebranta y se hunde en lo trágico como en *Otelo*, en el asesinato de la amada, del cual Goethe era incapaz hasta en sus obras más pasionales. Lo que repelió en la *Penthesilea* no fue la sensualidad, sino su espíritu trágico. Pues nadie odia tanto este espíritu como el que lo rehuye conscientemente. Por eso Goethe no pudo ver que Kleist en el *Amphitryon* interpreta la tragedia erótica de un modo que también explica la *Penthesilea*. Alcmena, burlada por Júpiter disfrazado de su esposo, ve al amado duplicado y, puesta ante la alternativa, escoge al Anfitrión "falso". Como esposa perseguida se encontró ante el mismo enigma que quebranta a la amazona enloquecida. Para Alcmena, el esposo es el sustituto de Dios, el amor es el camino a la consumación. Pero su fe platónica en el amor la lleva a un conflicto que sólo puede dirimirse por obra de un milagro. Este conflicto está en la raíz de todas las obras de Kleist, sin exceptuar las novelas. La Alcmena puesta entre

el esposo terrenal y el divino es el símbolo de su arte, y aún es más: el símbolo de la poesía de amor romántica.

Goethe habría podido simpatizar más fácilmente con los románticos que, como él, espiritualizan el tema del amor y lo llevan a lo trascendental, de tal modo que el fervor mágico ya se hace místico. Pero en éstos echa de menos, en cambio, la experiencia sensual. Le pareció que alababan al amor redentor más de lo que lo conocían y que sus reflexiones sobre él eran demasiado ingeniosas o esotéricas. El sufrimiento por la distancia que media entre visión y realidad los llevaba por caminos que se salían del esplendor de la sensualidad. La *Lucinde* de Friedrich Schlegel, esta filosofía de la concupiscencia, no fue en realidad más que la obra mala de un literato impotente, de quien Schiller dijo con razón lo siguiente: "Como se da cuenta de lo mal que anda en lo poético, se ha compuesto un ideal de sí mismo a base del amor y el ingenio. Se imagina que reúne una ardiente e infinita capacidad erótica con un ingenio terrorífico, y después de haberse constituido en esta forma, se permite todo, y él mismo declara que su diosa es la insolencia." La unión de concupiscencia e ingenio no andaba muy lejos de la línea del viejo Goethe, pero Schlegel no podía compararsele poéticamente. Novalis, Brentano, Eichendorff, Hoffmann, todos ellos conocieron el sufrimiento de Goethe por lo inalcanzable de su imagen primigenia y también fueron sus discípulos en su intento de sobreponerse a lo trágico de este dolor. Sin embargo, este dolor los hizo sufrir en una forma diferente.

También Eichendorff juega con el fuego de éxtasis erótico. Dice, como Jean Paul, que muy pocas mujeres comprenden lo inconmensurable que los hombres buscan en ellas. Sueña con la embriaguez mortal de la voluptuosidad, que "consume todo como fuego, para gozar contemplando el libre juego de sus propias llamaradas y consumirse a sí mismo allí donde la voluptuosidad y el espanto se tocan con locura salvaje". Así habla Romana, la ménade, en *Ahnung und Gegenwart* ("Presagio y presencia"). Eichendorff coloca una vez tras otra a sus héroes en la proximidad de semejantes mujeres fatales, que practican sus artes en sensuales escenas de seducción. Pero el juego ya está decidido de antemano. El poder enloquecedor de Venus se desvanece apenas comienzan a hablar las hechiceras, porque no han salido de la experiencia, sino únicamente del sueño y la pesadilla sobre la magia del amor. Sólo producen un efecto misterioso en las canciones de Eichendorff, en donde siguen siendo —como en el *Alter Garten* ("El viejo jardín")— figuras de ensueño o de cuento de hadas. Además, se parecen tanto unas a otras que pueden confundirse, pues encarnan un secreto que Eichendorff casi no se atreve a tocar. En esta forma tímida y encubierta el motivo arquetípico reaparece en casi todas sus narraciones. En el *Marmorbild* ("La estatua de mármol"), un joven poeta es hechizado por la estatua de Venus de un parque italiano nocturno. "Florio se quedó como clavado en el suelo, pues esa estatua

le pareció una amada largo tiempo buscada y reconocida ahora repentinamente, como una flor prodigiosa nacida del crepúsculo primaveral y la quietud soñadora de su primera juventud." La figura marmórea se funde para él con la dueña del parque, en la que cree reconocer un personaje muy familiar, olvidado en la distracción de la vida. Igual que Romana, ésta se revela en la noche peligrosa como Doña Venus en persona. En sus brazos, Florio ruega a Dios: "¡Dios mío, no dejes que me pierda en el mundo!" Al otro día ha desaparecido el castillo mágico, de nuevo es sólo ruinas rodeadas de maleza. Sus piedras misteriosas seducirán a muchos hombres confiados, "quienes, desechados por la vida y no acogidos por la paz de los muertos, vagan errantes entre el placer desenfrenado y el doloroso arrepentimiento, perdidos en cuerpo y alma, y se consumen a sí mismos en el más terrible engaño". Florio escucha, liberado, una canción que ensalza primero el encanto de la Italia semipagana y luego a la madre de Dios que salva a los hombres de sus sueños malignos. Así terminan todas las tentaciones en la obra de Eichendorff. El supremo placer sensual se hunde instantáneamente como una fantasía infernal ante la cruz, y una jovencita inocente tiende los brazos a su amado casi perdido. En *Presagio y presencia*, Romana se quema al final, con su palacio. También el castillo Dürande es consumido por el fuego después de que pasó el torbellino de las pasiones.

Como una llama de sacrificio se alzó el fuego hacia el estrellado firmamento, esbelto, suave y magnífico, iluminando los llanos y bosques alrededor —nadie volvió a ver jamás a Renald. Aquellas son las ruinas del antiguo castillo Dürande, que en los días claros de primavera asoma en las boscosas montañas, cubierto de hojas de parra. Pero tú guárdate de despertar el animal salvaje en el pecho, para que no se escape de pronto y te destroce.

Brentano fue más despreocupado, y cuando escribió su *Godwi* se atrevió a acercarse más a los dioses antiguos. Su aventurero erótico va de mujer en mujer, busca la imagen primigenia de sus deseos exaltados y cree encontrarla en la casa de campo de una condesa extravagante a orillas del Rhin, quien canta la canción de la bruja de Bacharach y lo inicia en las orgías del ateísmo bacante. La fiesta de la belleza acaba en un dolor de cabeza, la prostituta pagana se precipita a un final horrible, mientras Godwi y la hija de la aristócrata, tan depravada como la madre, hacen un pacto de placer eterno que termina con la muerte repentina de ambos. "La lucha con el amor fue su destino, la lucha por el amor su vocación." En realidad, Godwi, como los héroes de Eichendorff, no hace más que buscar y no encontrar a la madre difunta, cuya imagen lo persigue y lo arrastra a las profundidades de la tierra. El Brentano de veintidós años, libertino en la imaginación, aún no sabía cuál era el objetivo de su anhelo. En esta obra trabajó siguiendo la receta de la *Lucinde*, y al escribirla se consoló de la desilusión que le produjo Sophie

Meretz. Tampoco comprendió la raíz de su desgracia cuando ya se había casado con ella, su ídolo sobreestimado, y reñían y se reconciliaban en una vida infernal. Sólo más tarde se dio cuenta de que no buscaba en la mujer al diablo, sino al ángel. Pero fue necesario que descendiese totalmente a la cloaca para que de su pecho pudiese surgir el grito por la pureza.

Los matrimonios del romanticismo fueron pactos amorosos que a menudo apenas se distinguían de aventuras novelescas. No todos vivían de la exaltación erótica, algunos vivieron, por el contrario, del conocimiento del contraste absoluto entre imaginación y realidad. Sobre este conocimiento se basó el matrimonio de Hoffmann con la linda y tonta polaca Mischa, con la que se había casado sin reflexionar mucho. Era como una caricatura de sus amores sublimes, sobre todo si se compara con el embeleso que le producía su hermosa discípula de Bamberg, Julia Marc. Siempre se inmiscuía el Diablo en sus asuntos, todo lo que emprendía acababa en el ridículo. Hoffmann lo sabía y sobre eso construyó su filosofía del amor de artista: el amor al prototipo celestial, encarnado en la mujer terrenal y que ilumina el camino hacia el mundo primigenio, a aquel que ha sido inflamado por él. Ulteriormente estuvo convencido de que tampoco Julia era digna de su adoración, de que también ella era el instrumento de un demonio enemigo que se burlaba de él, y de que sólo era divina la imagen que se forjó de ella. La historia del enajenado director de orquesta Kreisler, en *Kater Murr* ("El gato Murr"), la interpretación poética que hizo Hoffmann de su pasión bambergiana, saca la consecuencia de todo eso, sobre todo en la conversación que tiene Kreisler con su alumna sobre el "amor del artista", en la que sonsaca a ésta las palabras que dicen: "¡Ser amada así! —oh, es un sueño hermoso del cielo— sólo un sueño, un sueño imposible." Kreisler ha llegado a duras penas a la convicción de que el artista auténtico tampoco busca en el amor más que la forma de quemarse a sí mismo y crear en el fuego una obra de arte inmortal. La amada sólo es el pretexto para esta combustión; ella queda incólume y pasa de largo sin darse cuenta de la desgracia que ha causado. Esta convicción también mantuvo a Hoffmann fiel a su imagen de Julia; la defendió contra todos los enemigos e incrédulos como la verdad superior escondida en la farsa que había representado. En sus figuras ideales femeninas presenta este amor que se burla de toda realidad, convirtiéndolas en hermosas figuras astrales mágicas. Rebaja a las mujeres comunes y corrientes a seres diabólicos o ridículos. Pero entre estos dos extremos oscila violenta y constantemente, como Kreisler. Su revelación no lo redime, sólo lo desconcierta ante la realidad y lo enreda en confusiones angustiosas, de las cuales deja que sus amantes ficticios salgan, como si fuesen cisnes cantores, hacia el Más Allá.

Jean Paul vivió con tanto entusiasmo en su visión de la dicha y estuvo tan convencido de su imposibilidad, que, poeta joven y celebrado, puso como

un sonámbulo junto a las sirenas del gran mundo, ignorándolas, y se casó con una buena hija de burgueses de Berlín después de algunas experiencias pasionales. En su esposa no veía más que a su ama de casa. Algunos años después de la boda, escribió a un amigo: "¡Cómo suspiro en mi desierto de arena por algo del fresco verdor de la vida común que tenéis todos vosotros, por las flores de semejantes veladas, los frutos de semejantes espíritus! Pero el perro flaco que soy no debe tener nada; yo mismo divierto al mundo y a la posteridad y a mí no me divierte ni un gato." Se deleitaba como Hoffmann con sus sueños eróticos, con las efusiones de su nostalgia por los castillos imaginarios y sus etéreos personajes ideales, que no resisten la luz del día. Su abogado Siebenkäs, en la obra del mismo nombre, finge la muerte para escapar al matrimonio con su regañona fregona Lenette y, bajo otro nombre, abrazar a su Yo mejor en una lánguida heroína. Lenette, que encarna la desilusión que la mujer causó a Jean Paul, es su única figura femenina convincente. Como el Walt de los *Flegeljahre* ("Años de travesuras"), estaba "enamorado del amor" y por eso no era capaz de amar a una mujer real. Pero estas debilidades también lo colocan en la línea de una gran tradición. La muerte fingida como medio para huir de un matrimonio indigno al amor ideal ya aparece en el *Cligès* de Chrétien de Troyes, al que se ha llamado un "Antitristán".

La poesía amorosa romántica dirigida a lo suprasensible se mueve entre los extremos del ensueño seráfico y de la lucha angustiosa con el demonio de la voluptuosidad. Así, entre estos límites, pudo mantenerse entre los románticos la fe en el poder redentor del amor, fue superado el carácter trágico del Eros mágico por la perspectiva de una realización ultramundana. Eduard Mörike añadió un tono maravilloso a este concierto. Su corazón era tan puro como el de Eichendorff, y también él se dejó sacudir por la magia de la sangre. No se le entregó en cuerpo y alma, pero tampoco pudo olvidarla, y este dilema indisoluble entre el Sí y el No le selló los labios para siempre. Este hombre callado y luego enmudecido está, en el amor romántico, a mitad de la distancia que separa a los poetas trágicos de los que creen en la redención. Su hechizo sólo lo tocó una vez, en su temprana juventud, y le fue fiel durante toda su vida en forma incomparable.

Cuando estudiaba teología en Tubinga, a los diecinueve años, Mörike conoció durante sus vacaciones en su tierra, en Ludwigsburg, a una muchacha de rara belleza, que un hostelero había encontrado desmayada en la calle y había empleado como camarera. Los huéspedes revoloteaban en torno a este señuelo, y también Mörike sucumbió al embrujo —la dicha le sonreía seductoramente. En aquella época, su alma aún estaba totalmente abierta a lo demoniaco: a la locura de Hölderlin, al desenfreno de su genial amigo Waiblinger, a la belleza órfica de la naturaleza. Él era el jinete del fuego que husmeaba el elemento devorador y presentía oscuramente que algún día lo

consumiría como a Hölderlin. Sintió la atracción del abismo; cortejó a la desconocida, llegó a tenerla en sus brazos y cambió cartas con ella cuando regresó a Tubinga. De repente, tuvo noticia de que había desaparecido, y más tarde supo que la policía la había aprehendido acusándola de ramera vagabunda. Tuvo una crisis de desesperación. Al verano siguiente apareció ella en Tubinga. Lo había seguido y le rogó por escrito que le permitiese volverlo a ver. Mörike pasó varias noches sin dormir y finalmente decidió rechazarla y no volverla a ver jamás. Destruyó todos los escritos comprometedores —no por temor, sino porque era necesario como ritual del sacrificio que ofrecía—. La vagabunda desapareció, dejándole sólo su imagen. En el dolor de esta separación nació el poeta lírico. El mundo inferior en que se había hundido Eurídice —él la llamó Peregrina— comenzó a fulgurar en los sonidos e imágenes mágicas de sus poemas. Toda la hermosura de su arte proviene de aquel amor de juventud y del hecho de no haber sucumbido a él. La gitana Elisabeth, de *Maler Nolten* ("El pintor Nolten"), es sólo una de las figuras prodigiosas en las que conjuró a su demonio. Elisabeth se lleva finalmente a su amado, quien quiere escapársele a la vida burguesa, a su reino nocturno, al origen de todas las cosas, de todos los sueños. Nolten le confiesa que al verla le pareció caer vertiginosamente en un abismo, a través de todas las épocas de su vida. "Sí, llegué hasta la oscuridad en que estuvo mi cuna, y os vi asir el velo que me cubría: entonces perdí el conocimiento, quizá dormí durante largo rato, pero cuando mis ojos se abrieron por sí solos miré los vuestros, como si mirase en un pozo insondable en el que yacía el enigma de mi existencia."

Peregrina le había robado el alma a Mörike y ya nunca pudo desprenderse de la desaparecida. Dominó su vida ulterior como una bruja y frustró todos sus intentos de quebrantar su hechizo. Ya su amada de juventud Klara Neuffer lo había abandonado cuando se enteró de su pasión por la vagabunda. Después de la publicación de la novela también se rompió su compromiso, que había durado cuatro años, con la buena Luise Rau, hija de un párroco, porque sus relaciones se habían convertido en un suplicio. En la parroquia de Cleversulzbach, los quehaceres domésticos estuvieron en manos de su madre y su hermana, y no de una esposa. Después de su jubilación prematura, Mörike probó suerte una vez más, pero el resultado fue un matrimonio como sólo podía imaginarlo este soñador. Se comprometió con la hija de un oficial, de religión católica, y provocó con ella un serio disgusto. Aún más inquietante fue el hecho de que las cartas a su novia también las dirigiera a su hermana Klärle, desde un principio, encabezándolas a menudo con "mis dos queridas hermanas". Deseó infantilmente este matrimonio a tres, que después de algún tiempo fue insostenible a causa de los celos de su esposa. Mörike dejó que la esposa se fuera y la hermana se quedara. Peregrina no toleraba otra amada.

4

Junto a la poesía amorosa fantástica del romanticismo siguió floreciendo la trágica, la de la *Penthesilea*. En el drama, el hechizo sensual se exaltó, como con Kleist, en la lucha de sexos que constituye el motivo básico de las tragedias de Grillparzer. En este poeta ardía una sensualidad desmesurada, pero extrañamente quebrantada, que amenazaba con destruirlo. Sus diarios revelan esta situación sin rodeos.

"Cuando amo, amo como quizá nadie o muy pocos han amado; mi sentimiento no puede describirse, no puede compararse con nada. Me produce verdaderos dolores físicos, mi corazón me duele como si fuera a estallar y, lo que es extraño, mi pasión sólo se mantiene en esta intensidad mientras mi amor sea infeliz. Una vez correspondido (y bajo esto no entiendo haberlo disfrutado, sino únicamente ser amado), disminuye mi amor en la medida que aumenta el amor por mí, y paulatinamente se enfría por completo. Igual que en el amor me sucede con mi tendencia a la voluptuosidad; sólo me quema mientras encuentre resistencia, cuando soy correspondido queda aniquilada."

Aún más intensos que el amor y la voluptuosidad, dice, son los celos, que lo pueden convertir en una fiera. Asegura que está convencido de que vengaría con sangre una infidelidad de la amada, a pesar de que la valentía no es una de sus cualidades más destacadas.

Un temperamento semejante no podía hallar satisfacción en el culto silencioso de imagen primigenia mágica, sino sólo en la lucha dramática entre visión y realidad. La conmoción erótica entre el cielo del ardor y el infierno del enfriamiento era el elemento fuera del cual no existía para Grillparzer ningún arte. En la introducción al fragmento del *Fausto*, dice lo siguiente: "Alguna vez oí decir de alguien (¿sería yo mismo?) que estaba enamorado, pero que aún no sabía de quién. Nunca escuché nada más verdadero y que caracterizara mejor al adolescente." Esta prepotencia de la imaginación fue el destino de Grillparzer. Cuando era un celebrado dramaturgo joven de Viena, las mujeres lo mimaron a tal grado que podía permitirse esperar a que ellas hicieran los primeros avances. Sin embargo, dejó escapar toda suerte y al final se quedó con las manos vacías. Su avidez desmesurada se convertía en irresolución pequeñoburguesa cuando llegaba el momento de entregarse, pues su razón ya lo convencía de antemano de que la realización sería insuficiente. Sólo temía una cosa: el desencantamiento. Pero al instante de haber renunciado interiormente la imaginación ejercía nuevamente sus poderes, y entonces era cuando escribía sentencias tan terribles como éstas: "¡Cómo estuvo altanera y casi sarcástica y agria toda la noche! y ¡cómo al despedirse puso la lámpara en el suelo y dijo: tengo que besarte, y me abrazó y apretó contra su pecho con todo el fuego devorador de la pasión y del deseo! Estudia bien este carácter. No es fácil para el poeta encontrar uno más interesante."

De todas las mujeres que Grillparzer dejó acercarse y luego desdeñó en esta forma, Kathi Fröhlich fue la que más sufrió y la que se convirtió en la figura decisiva de su vida. Conoció en la casa de los Fröhlich a cuatro hermanas de dotes artísticas, dos de ellas cantantes y amigas de Schubert, y todas tan agradables que al principio tuvo que confesar: "Tengo que amar a las cuatro y no me puedo decidir por ninguna." Más tarde eligió a la bella y muy cortejada Kathi, que quería dedicarse al teatro. Se comprometió con ella, le prohibió la carrera teatral y la obligó a dedicarse a los quehaceres domésticos. Pero cuando ya se preparaba la boda —se dice que ya todo estaba listo en el otoño de 1823—, pospuso la fecha del casamiento, y repitió esta maniobra varias veces. Rehuía el matrimonio porque no era capaz de trocar la figura imaginaria de la amada por un ser de carne y hueso. Él mismo conocía este hecho con toda su crueldad. "Para mí es un pensamiento tan terrible el que este amor pudiera disminuir, y su inevitabilidad me impide el casamiento, pues tener que lavarse uno ante el otro. . ." En su autobiografía trata de explicar su celibato con las siguientes palabras: "Lo que necesitaba era haber podido estar solo en un matrimonio, olvidando que mi mujer era otra persona. Pero la soledad de mi alma prohibió vivir realmente con otro ser." Kathi era demasiado vivaz y apasionada para vivir como una sombra a su lado. Y él nunca pudo perdonárselo a pesar de su belleza y bondad, aun siendo él mismo incapaz de guardarle fidelidad. En momentos de desacuerdo creía desenmascararla como una serpiente despótica y calculadora; se produjeron escenas de celos violentos y acusaciones venenosas, y más de una vez sobrevino aparentemente la ruptura definitiva, seguida siempre por una nueva reconciliación. Grillparzer era tan incapaz de la separación como del matrimonio. Destruyó conscientemente su dicha con sus propias manos, destruyó a su amada y, en ella, a sí mismo. Ya en el primer entusiasmo sobre el hechizo que ejercía en ella escribió a un amigo:

"¡Quisiera Dios que mi alma fuera capaz de esta incondicional entrega, de esta abnegación, de esta unión, de esta disolución en un objeto amado! Mas no sé si llamarlo un supremo egocentrismo o algo peor, o si sólo es la consecuencia de una aspiración ilimitada hacia el arte y todo lo que le pertenece lo que me quita de la vista todas las demás cosas en tal forma que sí las puedo captar durante algunos instantes, pero nunca retenerlas durante largo tiempo. En una palabra: soy incapaz de amar. . . Creo haber observado que en la amada sólo veo la imagen que me he formado de ella en mi imaginación, a tal punto que la realidad se convierte para mí en un producto artístico, que me embelesa por concordar con mis pensamientos, pero me repele con la misma intensidad a la menor desviación."

El casamiento eternamente pospuesto correspondía exactamente a esta situación. Era la expresión perfecta de la relación que Grillparzer tenía con la mujer, con el mundo en general. En esta boda sin consumar conservaba su libertad interior, como Tristán al lado de Isolda "Manos blancas", y el dolor

por la dicha perdida se renovaba diariamente. El novio de Kathi pasó a ser el amigo íntimo de los Fröhlich. En esa familia se sentía como en su casa, Kathi se encargaba de su ropa y él podía ventilar con toda libertad sus malos humores. A los cincuenta y dos años, después de la muerte de los padres Fröhlich, se instaló en la casa de las hermanas y vivió con ellas como inquilino el resto de su vida. En aquellos tiempos ya casi no frecuentaba a nadie, también había roto con el teatro. Después de su jubilación se dejó cuidar totalmente por las damas envejecidas. Al cabo de veinte años, cuando ya encanecían todos ellos, murió en esa casa y dejó a Kathi como heredera de sus bienes. Ella, por su parte, los destinó a fines caritativos antes de bajar a la tumba, siete años después de la muerte del poeta.

El comportamiento de Grillparzer como novio fue una singular derrota humana.[3] Él mismo admitió su culpa y se juzgó como poeta, pero sin cambiar su actitud. Pero Kathi se portó como un ser capaz de amar. Siguió prendada de él con todo su ardor, se culpó a sí misma del fracaso de su compromiso, rechazó a todos los pretendientes y se enfermaba cuando Grillparzer hablaba de separación, de tal modo que él podía decirse que seguía con ella por pura compasión. En estos años que siguieron aún atrajo y repudió a otras mujeres. La última fue Heloise Hoechner, una joven y bella entusiasta que lo cortejó y casi lo engatusó, para que, cuando ya casi creía haber obtenido su objetivo, Grillparzer se retirara de ella en una forma altamente ofensiva.

A este fracaso debe la literatura alemana algunos de sus más bellos dramas de amor. Lo que en la vida era un rencor diabólico, se convierte en los dramas de Grillparzer en arrebatadora belleza. Sólo fue posible porque conoció y se atrevió a revelar las profundidades demoniacas del amor. Todas sus augustas princesas son metamorfosis de su amada, hasta Medea, que como ideal y monstruo erótico puede compararse con la Penthesilea de Kleist. Encarna en forma bella y terrible al infierno de la pasión en el que no puede vivirse en paz. En *Die Jüdin von Toledo* ("La judía de Toledo"), el envejecido poeta invoca una vez más al demonio Eros, en una forma más seductora que nunca, y luego deja asesinar a la portadora de este hechizo, así como sacrificó en la realidad a sus amadas. Los argumentos que convencen al Rey

3 En mayo de 1826 escribió en su diario: "A final de cuentas, fue mi propósito caprichoso de *no* disfrutar de esta muchacha lo que me puso en este lamentable estado. Digo caprichoso porque no fue realmente una solución virtuosa, sino que quizá fue un placer estético y artístico por la pureza de ella lo que me impidió hacer aquello a lo que mis sentimientos y pensamientos me arrastraban casi irresistiblemente. Así, me agotaba con la excitación casi constante, y el hálito ardiente que pasó de mi alma a la inocente también la inflamó inconscientemente a ella y finalmente produjo todos los efectos del amor sexual insatisfecho. Se volvió desconfiada, violenta, hasta regañona, y así también se enturbió esta relación en sus elementos espirituales, que la habían hecho tan fabulosamente hermosa. Por lo demás, mi imaginación aún no puede reponerse de aquella derrota. Siento como si me fuese imposible representar todos los sentimientos íntimos después de haber visto cómo un sentimiento propio, tan increíblemente hermoso, se convertía en frialdad y bajeza."

Alfonso de la necesidad de que la bella Rahel sea condenada a muerte son pretextos. Él mismo tendría que matar a Rahel si no lo hicieran los políticos, pues su amor se ha convertido en odio. El recipiente de la dicha tiene que romperse para que no muera el ídolo. Alfonso dice ante el cadáver de Rahel:

Als sie noch lebte, wollt ich sie verlassen,
Nun, da sie tot, verlässt sie nimmer mich.

[Cuando aún vivía, me quise apartar de ella; / ahora, muerta, nunca se apartará de mí.]

Este drama no es una tragedia política, sino erótica, un soliloquio clarividente del poeta. Rahel encarna la voluptuosidad que —como dice él mismo— es entronizada y más tarde renegada. Después de esta obra se extinguió el poder creativo de Grillparzer porque en ella había expresado su secreto. La caja de Pandora había quedado vacía, hasta la esperanza había desaparecido de ella. Grillparzer ya no poseía nada, ya no era poeta.

El amor imaginario romántico persistió como profesión de fe del hechizo voluptuoso, como aventura de la transformación mágica, durante todo el siglo XIX. Sin embargo, como todo romanticismo, se vio empujado a la defensiva, a la fútil protesta contra la honesta falta de imaginación de la moral burguesa, y se hundió incontenible mente en lo decadente y morboso. En la *Confession d'un enfant du siècle* de Musset, el incurable dolor de amor se ha convertido en la frase que sale de los labios de un estragado libertino. Octave encuentra en Brigitte Pierson al gran amor de su vida, que promete liberarlo del cieno de sus actos licenciosos, disfruta con ella de toda la felicidad sensual, pero la destruye con su maligna hipocondría y finalmente cede a Brigitte a uno que la ama de verdad. No se halla una realización perdurable, la única dicha es el recuerdo transfigurado del placer. Lo peor de este nihilismo fue que Musset realmente vivió todo aquello. La *Confession* es la historia de su amor por Jorge Sand, que se desvaneció en forma tan lamentable después del famoso viaje a Italia. La escritora, que fumaba puros y se vestía de hombre, se convirtió más tarde en una defensora del amor libre y acusaba a la sociedad de toda la desgracia que reinaba entre los dos sexos. Musset, por el contrario, se dejó caer en el pantano de su tedio y buscó en el alcohol el consuelo que le negaba el placer erótico. La misma *tristesse de l'amour* arrastró también al fondo a Verlaine, algún tiempo después. Al final cayó en manos de dos prostitutas, con las que buscó un hogar, para tan sólo encontrar inacabables peleas. Tampoco su prostitución era una dicha ni mucho menos; él fue el más desgraciado poeta francés que cantó al amor, y únicamente fue poeta porque encontró el valor para llorar.

Baudelaire ya no se sentía atraído por semejantes excesos melancólicos, sino por la embriaguez divina. Quería encontrar en la voluptuosidad el per-

dido mundo primigenio. El puro instinto, agrandado a lo obsceno, debía transportarlo nuevamente al Paraíso. Idolatraba la carne, el pecado, el mal y la abyección. Pero era todo lo contrario de un pagano de alma risueña, era un *décadent* con caprichos corrompidos, un hombre débil con los nervios deshechos y mala conciencia, un pecador tembloroso. Llamó a la voluptuosidad "la certeza de hacer el mal". Ella lo dominó como una coacción infernal. La estudió, la comprendió y vio que no era deleite, sino espanto, un tormento, un sufrimiento tenebroso. La compañera de sus excesos fue la ramera mulata Jeanne Duval que compartía su vida, un animal embotado y entregado al alcoholismo, a la que adoró llamándola su "Venus negra". Andaba desnuda por su apartamento, ora un objeto de su deseo, ora de su asco. Su deseo la convertía en diosa, su asco en monstruo. Esta negra prostituida encarnaba perfectamente lo que Baudelaire pensaba y sentía como poeta. Su maldición consistía en que la diosa negra siempre triunfaba sobre el ángel esperado. Sabía que un corazón puro pesa más que todo el placer del mundo, y desde sus profundidades clamaba por esta luz. En una ocasión creyó haber encontrado su ángel en Madame Sabatier, una célebre hetaira parisiense que él, sin conocerla aún, celebró como la diosa de la belleza y la fortuna. Durante cinco años estuvo mandándole cartas anónimas y poemas, en los cuales la adora como un adolescente, con petetismo banal y letra desfigurada. La tragedia de la concupiscencia es la más cruel y la más desesperada. Hacia el final de su vida, Baudelaire comenzó a rezar nuevamente. Fue en vano, nada lo podía ya redimir —nunca despuntó la luz que buscaba.

Sin embargo, en esta misma Francia apareció con Rimbaud el poeta que recorrió en pocos pasos el infierno de la voluptuosidad y le volvió la espalda lleno de horror. En su confesión *Une saison en enfer* condena tanto a la poesía como a toda esta belleza del amor. *"Un soir, j'ai assis la Beauté sur mes genoux. Et je l'ai trouvée amère. Et je l'ai injuriée."*

AMOR SAGRADO

1

El Occidente conoce la doctrina del amor sagrado en dos formas, la que proviene de Platón y la que proviene de la Biblia. Estas dos corrientes se mezclaron con mucha frecuencia, pero la platónica sigue predominando en la literatura, en tanto que la bíblico-profética sólo fluye en ella como un fondo esotérico.

En el *Fedro*, el *Banquete* y el *Fedón*, Platón habla de Eros como de uno de los dioses poderosos que mandan al hombre su locura. Hablando de la locura del amor, distingue una especie superior y una inferior, que compara con dos corceles del alma. Éstos, dice en el *Fedro*, no se llevan bien y el "auriga" del

alma tiene que esforzarse por mantenerlos bajo su dominio. Uno es el instinto innato del placer sexual, que es el único que la plebe conoce y que cree es la delicia suprema de la existencia, pero que no satisface a la larga a los enamorados verdaderos. El otro caballo es el anhelo de perfeccionamiento, que alienta en el alma de todo hombre y cuya satisfacción se encuentra en el amor sublime. Platón ensalza el amor del efebo como la escuela de la nobleza espiritual, en la que el amante se educa a sí mismo en aborrecer el vicio y desear lo hermoso. En ella no está excluido el placer físico, pero éste no es frecuente y tampoco es lo más alto. El objeto supremo del que ama espiritualmente es la propia perfección. El amado es para él un guía hacia esta perfección. "El amante lleva al Dios en sí, el amante es más divino que el amado." Su anhelo lo hace dejar atrás todas las formas bellas visibles hasta conducirlo adonde ve ante sí la belleza primigenia: ninguna imagen transitoria, ningún adorno perecedero, sino lo bello en su forma inmortal y divina.

En el *Banquete*, Aristófanes explica el anhelo de los amantes con una parábola acerca del origen de los sexos. Dice que el masculino proviene del sol, el femenino de la tierra; pero que originalmente hubo seres hermafroditas de fuerza tiránica y facultades fabulosas, que pertenecían a la luna. Zeus, temiendo su fuerza, cortó a estos andróginos en dos mitades, en seres masculinos y femeninos. Y afirma Aristófanes que el amor no es otra cosa que la nostalgia de los seres incompletos por su otra mitad. Que no es la avidez de placer carnal lo que une a los amantes, sino el anhelo inconsciente de su alma hacia la unidad superior de los tiempos pasados. "Este deseo y esta tendencia hacia la totalidad se llama amor." Observa además que sólo pocos logran dar con su complemento, pero asegura que en un mundo perfecto esta dicha será deparada a todos. Los últimos que hablan en el *Banquete* se ocupan del dios que otorga la dicha del amor. Sócrates revela los secretos en que fue iniciado por la sabia Diótima de Mantinea. Eros no es un dios, sino un gran demonio, un mediador entre dioses y hombres. Él infunde al hombre el amor por lo bello, que ayuda a la fuerza generativa. No pueden procrear en la fealdad. la procreación es algo divino que quiere eternidad, ya sea en la descendencia o en los actos espirituales. Pues también el alma quiere procrear. Se levanta por encima de la belleza del hombre amado y conoce la belleza misma, la cualidad común a todas las cosas bellas. Luego sube aún más alto y reconoce que sólo lo bueno es bello. Así llega la contemplación de lo divino, que es bueno y bello a la vez, pero que ya no posee cuerpo humano. Muy por encima de todas las copias terrenales, está entronizado como verdad eterna, en la que el cognoscente encuentra su inmortalidad. Eros ayuda a los elegidos a obtenerla. En el *Fedón* se repite esta interpretación mística. Presenta a la belleza como la llamada divina a la que el alma debe obedecer. La belleza suprema saca del mundo corpóreo a los que ha tocado. El alma de ellos se purifica de todo impulso sensual, se libera de su envoltura terre-

nal. Vuelve en sí y escapa a toda la inquietud de la materia terrenal. En la paz de la meditación llega a contemplar lo perfecto y lo imperecedero.

La fe de redención platónica y cristiana se unieron en la alta Edad Media para producir el fervor de la religiosidad gótica, que infundió nueva vida a las imágenes y dogmas cristianos, pero también a los ideales caballerescos. En el mundo de la caballería, el platonismo floreció como el servicio amoroso a la dama, en los monasterios como el amor por Cristo y por la Virgen. Esta poesía amorosa se apoderó del joven Dante. Sin embargo, lo que los trovadores cantaban en dulces estrofas y los monjes musitaban en sus celdas, en él se configuró como un destino singular. Su amada adorada no permaneció como un objeto de sentimientos que estaban en boga, sino que lo elevó como a ningún otro sobre las cosas de este mundo. Dante relata en la *Vita nuova* cómo vio a Beatriz por primera vez cuando era un niño de nueve años. Cómo el aspecto de la hermosa niña vestida de rojo sangre le hizo estremecerse y cómo supo de golpe que con esta aparición le tocaba la divinidad que determinaría toda su vida futura. La beatitud que experimentó estaba totalmente libre de deseo físico; se contentó con mirarla a veces desde lejos. Ella fue el ángel que lo santificó y lo protegió de las seducciones sensuales de la juventud. Al morir Beatriz en temprana edad, le consagró su primera obra poética, en la que dijo de ella "lo que nunca se había dicho de una mujer mortal". Este amor infantil tuvo que pasar por muchas pruebas y fue el centro de la vida de Dante. Se le desposó, según las costumbres de aquel tiempo, con una niña, pero esto no pudo quebrantar aquella consagración; a los treinta años de edad se casó con esa novia, pero su matrimonio burgués fue ilusorio junto al soñado. Boccaccio insinúa que Dante, con su inclinación por la soledad y la meditación, tuvo que pasar malos ratos a causa de su mujer celosa y superficial; de eso podemos concluir que también él fue un mal marido que olvidaba a la mujer que tenía a su lado. El destierro los separó para siempre; ella se quedó en Florencia cuando Dante, en los últimos años de su vida, mandó llamar a su familia a Ravenna.

Al principio, la imagen de Beatriz pelideció. Dante se enredó como todos los hombres en apasionadas aventuras amorosas y se entregó a las ambiciones políticas. No fue sino en el destierro cuando, junto con su plan poético más grandioso, emergió la figura de Beatriz como el ángel guardián de la patria perdida y se convirtió, de un tesoro de su juventud y su ciudad, en una figura universal. *La Divina comedia* es la epopeya del amor espiritual que Dante sintió por ella. Conduce a través del infierno del amor profanado y el purgatorio del amor mal comprendido, glorifica al amor como el camino hacia Dios, como la chispa de la luz eterna. Dante ve a Beatriz, en el cielo, en su "segunda belleza", como encarnación de la alegría eterna, cuya contemplación hace enmudecer a todos los demás anhelos. No encuentra su redención en Jesucristo, sino en la amada divinamente transfigurada. Le ruega que lo perdone por to-

dos sus extravíos amorosos. Ahora se da cuenta de que por ella debió perder todo lo que le había sido caro. La nostalgia de esta belleza lo llevó de la esclavitud a la libertad y le reveló los secretos del universo. Finalmente le da las gracias y le pide una muerte feliz. Gracias a esta constelación se mantuvo erguido en su expatriación y en su odio contra Florencia.

El destino de Dante fue excepcional, y sólo posible en una época en que el espíritu cristiano y el profano luchaban por la supremacía en el Occidente. Apenas en el barroco vuelven a presentarse fenómenos comparables a él, por lo menos en sus principios. El siglo XVII no sólo presenció un nuevo florecimiento de la cultura cortesana, sino también una nueva mística, cuyo lenguaje se llegó desde España, Francia e Italia hasta el corazón de la Alemania protestante. Los poetas de la Contrarreforma —Calderón y Lope, Racine y Corneille, Grimmelshausen y Gryphius— estuvieron tanto en poder del espíritu cortesano como del místico, y cuando estos dos espíritus entraban en pugna, se repetía algo parecido al drama interior de Dante.

Racine, el maestro de la tragedia amorosa galante, se sintió conmovido en la forma más extraordinaria por la voz mística. Parecía haber nacido como pocos para la dicha de los sentidos. Luis XIV dijo que era uno de los seres más hermosos de su corte, era el amante de una actriz muy codiciada, que aunque era casada, se divertía con media docena de galanes aristócratas. El fracaso de la *Phèdre*, en la que, siguiendo el modelo de Eurípides, describe de modo fascinante el frenesí de un amor abyecto, le abrió súbitamente los ojos a estos éxitos, reconoció lo vano de su felicidad. A la edad de 38 años dejó la pluma y quiso ingresar en un monasterio de cartujos para expiar sus obras de pasión. Su confesor consideró exagerada esta medida y le aconsejó que se casase con una mujer piadosa. Así se efectuó, con la ayuda de sus "sabios amigos", el matrimonio que por muchos años habría de significar el fin de su poesía. Su mujer era una ama de casa sin interés literario y sin cultura profana; le dio en cambio dos hijos y cinco hijas, y estas últimas tomaron todas el velo de monja. Racine ya sólo quería vivir como un cristiano piadoso y fiel vasallo; cada noche celebraba actos religiosos con su familia y obligó a su hijo mayor, quien mostraba dotes literarias, e ingresar en la carrera de funcionario subalterno. Después de doce años se dejó persuadir por la Maintenon a romper su voto y escribió un drama religioso para las pupilas de su fundación en Saint-Cyr. Racine prohibió que esta *Esther* se representase en los teatros profanos, debía ser un drama sin amor y sin pecado, "pleine de grandes leçons d'amour de Dieu et de détachement du monde au milieu du monde même". Sin embargo, tuvieron que suspenderse las representaciones públicas en Saint-Cyr, pues las discípulas también se inflamaban por este teatro bíblico. Sólo se efectuaron representaciones, muy pocas, ante algunas damas, y la subsiguiente *Athalie* de Racine sólo se presentó, por miedo a nuevos escándalos, una o dos veces, sin vestuario teatral, en las habitaciones privadas de la Main-

tenon. El poeta ya no presenció la fama de esta segunda obra, sino únicamente las burlas que provocó entre los *gourmets* literarios de los salones. Se arrepintió de su indulgencia y renunció al arte para siempre jamás. Su última obra poética son los cuatro *Cantiques spirituels*, el monumento clásico de la lírica religiosa francesa.

2

El movimiento romántico que se produjo en el siglo XVIII ya estuvo más alejado tanto del origen platónico como del origen bíblico del Eros místico, las tradiciones cortesanas y cristianas ya no chocaron tan dramáticamente como aún en Racine, sino comenzaron a mezclarse y a hablar muchas veces con capciosa ambigüedad. En el *"Sturm und Drang"* alemán, Hamann enseñó una mística de la fuerza procreativa que era semicatólica y semicabalística. El espíritu santo del amor también balbuceaba tan equívocamente en labios de Lavater, que los apóstoles y los embaucadores del libre pensamiento erótico le siguieron los talones. La ditirámbica lírica juvenil de Schiller da una idea justa del caldero intelectual en que por aquella época se confeccionó una nueva filosofía del amor, a base de ingredientes pietistas y panteístas. Pronto se añadieron todavía las doctrinas teosóficas de Jakob Böhme, de los Rosacruces, de Swedenborg y de otras fuentes ocultistas, que le dieron un tinte mágico a la fe en el amor redentor. Gracias a esta mescolanza con ideas esotéricas y paganas, el espiritualismo cristiano muestra un semblante total nuevo en el romanticismo alemán.

El símbolo del anhelo amoroso romántico es la figura de Orfeo, que domina otra vez en secreto, el Orfeo que recobra a Eurídice con la condición de no mirarla. Como es sabido, la conduce hacia la tierra primero sin mirarla; pero en el instante en que voltea la cabeza hacia ella la vuelve a perder. Ahora se hunde para siempre en el recuerdo la desaparecida, las ménades lo destrozan enfurecidas porque el duelo por la muerta lo ha hecho insensible para los vivos. En la misma forma, todos los amantes románticos rezan a una mujer perdida, transfigurada por la añoranza, como al ángel que los saca del mundo de engaño terrenal. Igual que la Beatriz de Dante, se convierte en la mediadora ultraterrenal que aguarda al poeta en el Más Allá. Pero su divinidad ya no se entiende en forma cristiana, sino mágica; esta mística erótica se desenvuelve, como el amor divino de la Edad Media, en la frontera entre sensualidad y ascetismo anacoreta. Ni aquí ni allá llega a extinguirse la tentación carnal, que impide la paz celestial del alma mientras el poeta aún camine por la vía que lo conducirá hacia su conductora espiritual.

A Novalis no lo atormenta ningún demonio. Sale con facilidad de sus prisiones terrenales, pero también las conoce. Cuando se comprometió con la Sophie von Kühn de trece años, asomaron sombras amenazadoras. Y no podía

ser de otro modo con un novio que escribía estas palabras: "Lo que siento por Sophchen es religión —no amor. El amor absoluto, independiente del corazón, fundado en la fe, es religión." También tuvo que sentirse culpable cuando prometió a la muerta seguirla después de un año voluntariamente, únicamente por la fuerza de su dolor. Junto a su tumba experimentó "relampagueantes momentos de entusiasmo", los siglos le parecieron instantes, levantó "con un soplo la tumba, como si fuese polvo", creyendo que Sophie aparecería de un momento a otro. La tercera de las *Hymnen an die Nacht* ("Himnos a la noche") describe el conmovedor momento del *"éxtasis nocturno"* que le devolvió la imagen primigenia "desde las cumbres de mi antigua beatitud". "El túmulo se convirtió en una nube de polvo —a través de la nube entreví los rasgos transfigurados de la amada. En sus ojos descansaba la eternidad— tomé sus manos, y las lágrimas formaron un lazo rutilante e indestructible. Milenios pasaron como tormentas hacia la lejanía. Abrazándola lloré a la nueva vida deliciosas lágrimas. Fue el primero, único sueño."

Pero también esta Eurídice siguió muerta, y la boda con su sombra convirtió a Novalis en poeta. Sus cantos de amor fueron himnos a la noche, su novia espectral se le transfiguró en la madre de Dios. Vio tan clara la diferencia entre este amor celestial y todo amor terrenal, que se comprometió por segunda vez un año después de la muerte de Sophie. La novia muerta y la viva pertenecían a esferas totalmente distintas. Pero este amor doble lo ataba a él a ambos mundos, Novalis llevó entonces una audaz doble existencia y acompañó la noticia de su nuevo compromiso con las sorprendentes palabras: "No obstante, hablando con franqueza, preferiría estar muerto." De esta constelación surgió la doctrina erótica del *Heinrich von Ofterdingen*. Ya los antecedentes del compromiso de Heinrich con Mathilde son muy reveladores; se compromete con ella después de un sueño angustioso, en el que ve ahogarse a la amada y cómo su dolor por ello lo convierte en poeta. Ya antes de la muerte de su amada veía en ella la compañera suprasensible de su imaginación. Le dice: "Lo que me atrae inseparablemente hacia ti, lo que ha despertado en mí un deseo eterno, no es algo de este tiempo. Si sólo pudieras ver cómo apareces ante mí, qué imagen maravillosa atraviesa tu figura y brilla para mí en todas partes, no temerías a ninguna edad. Tu figura terrenal sólo es una sombra de esta imagen. Los poderes terrenos luchan y se afanan por retenerla, pero la naturaleza aún no está madura; la imagen es una eterna imagen primigenia, una parte del desconocido mundo sagrado." Esta religión del amor es órfica, tan místico es su sonido. Del primer beso de ambos nace Astralis, el ser alegórico de la poesía mágica que canta su canción de encantamiento al comienzo de la segunda parte. El Más Allá al que la novia muerta arrastra al amigo es el reino de la naturaleza, del cual debe enseñorearse. En ese reino pensaba Novalis, el discípulo de Böhme, hasta cuando escribía canciones religiosas. Las escribía al mismo tiempo católicas y protestantes, y también a

María la veía expresada "en mil imágenes". Su *Abendmahlshymne* ("Himno a la comunión") introduce un éxtasis dionisiaco en el sacramento cristiano.

Wer hat des irdischen Leibes
Hohen Sinn erraten?
Wer kann sagen,
Das er das Blut versteht?
Einst ist alles Leib,
E i n Leib,
In himmlischem Blute
Schwimmt das selige Paar.
Oh, dass das Weltmeer
Schon errötete
Und in duftiges Fleisch
Aufquölle der Fels!
Nie endet das süsse Mahl,
Nie sättigt die Liebe sich.
Nicht innig, nicht eigen genug
Kann sie haben den Geliebten—

[¿Quién ha, del cuerpo terrenal, / adivinado el sentido supremo? / ¿Quién puede decir / que comprende la sangre? / Alguna vez, todo cuerpo / es un cuerpo, / en sangre celestial flota la pareja bienaventurada, / ¡Oh, que el océano del mundo / ya enrojezca / y en carne aromática / se esponje la roca! / Nunca termina el dulce banquete, / nunca llega a saciarse el amor, / No puede tener al amado / tan cerca, tan suyo como quisiese.]

Lo mágico de esta muerte en pos de la amada se reveló con más claridad aún más tarde, en la conducta de Dante Gabriel Rossetti, cuando murió su idolatrada esposa Elizabeth, la delicada poetisa y pintora de cabellos cobrizos. En su matrimonio no faltaron tensiones dolorosas, y por eso el poeta quedó como fulminado cuando le fue arrebatada esta compañera apenas dos años después. Sintiendo una culpa imposible de expiar, le puso en su ataúd los sonetos de su amor, en el año 1862. Esto ya fue muy distinto a seguirla a la tumba, y reveló que era un poeta. Siete años después, mandó exhumar y desinfectar el manuscrito, le añadió los sonetos de su melancólico y aletargador duelo por la desaparecida, en los que el amor tiene "los ojos de la muerte", y lo publicó bajo el título de *The house of life*. Entre los bocetos de Gottfried Keller para su primera obra poética, el *Liebesspiegel* ("El espejo del amor"), se encuentra un esquema de poesía que esboza la misma idea. "Quiero enterrar en tu tumba todo lo precioso y sagrado, y la Muerte será la depositaria de mi tesoro escondido, y me lo devolverá todo el Día del Juicio".

La Diótima de Hölderlin no lleva vestiduras católico-teosóficas como la Sophie de Novalis, sino greco-panteístas. El *Fedro* fue el libro favorito del joven Hölderlin. Pero el deseo sensual tenía en su alma aún menos lugar que en la de Novalis. También estuvo escrito desde el principio que su amor no se

realizaría en la tierra, por más dichoso y natural que se lo imaginase. Ya desde niño se retraía en sí mismo ante la realidad para estar solo con su imagen primigenia; ya antes de encontrarse con su novia Luise Nast lloraba la pérdida de su amada futura. Efectivamente, rompió su compromiso con ella en forma extraña y sorprendente, con pretextos poco convincentes. Sus dudas minaron también el amor que sintió por Elise Lebret. Lloraba durante noches enteras "con iracunda nostalgia" por su anhelo irrealizable de amor y fama, por el desconsolador vacío de este mundo. Sólo en su poesía vivía momentos de plenitud rebosante y dicha avasalladora.

Ausgegossen ist des Lebens Schale,
Bächlein, Sonnen treten in die Bahn,
Liebestrunken schmiegen junge Tale
Sich den liebestrunknen Hügeln an;
Schön und stolz wie Göttersöhne hangen
Felsen an der mutterlichen Brust,
Von der Meere wildem Arm umfangen,
Bebt das Land in niegefühlter Lust.

["Ha sido derramada la copa de la vida, / arroyos, soles entran en su curso, / ebrios de amor se estrechan valles jóvenes / contra las colinas ebrias de amor; / bellos y orgullosos, como hijos de dioses, / los peñascos se abrazan al pecho maternal; / ceñida por el salvaje brazo de los mares, / la tierra se estremece con placer nunca sentido."]

En los momentos de hipocondría, este esplendor se esfumaba; el mundo de los dioses griegos, que aparecía ante sus ojos como el anhelado mundo mejor, retrocedía una vez tras otra a lejanías inalcanzables. El himno *Griechenland* ("Grecia") termina con las líneas siguientes:

Lasst, o Parzen, lasst die Schere tönen,
Denn mein Herz gehört den Toten an!

[Empuñad, ¡oh, Parcas! empuñad tijeras, / pues de los difuntos es mi corazón.]

Este ir y venir entre el nihilismo hipocondríaco y la nostalgia extática de un inaccesible país bienaventurado no era griego, sino una variante, refugiada en símbolos greco-panteístas, de aquel quiliasismo pietista que en los *Bandidos* del suabo Schiller se había descargado en forma de anarquismo político. De esta inquietud mística nació el *Hyperion*. Ya en el fragmento que Schiller publicó en la *Thalia* aparece la amada sublime, que aquí aún se llama Melite. Hyperion es un buscador de la belleza, desarraigado y atormentado por terribles temores, que también sufre por su amor, pues éste lo arrastra a un laberinto de sentimientos del que sólo sale con la partida definitiva de Melite. Ya aquí desaparece ella, y el abandonado se consuela con su amor por la sagrada naturaleza. "Ser uno con todas las cosas es la vida de la divinidad y

el cielo de los hombres. Ser uno con todo lo que vive, regresar al universo natural en dichoso olvido de sí mismo, esa es la costumbre de los pensamientos y las alegrías. . . . el destino férreo renuncia a su dominio, la Muerte desaparece de la unión de los seres, y lo inseparable y la juventud eterna hacen feliz y hermoso al mundo." Como vemos, ya aquí la separación es realmente el tema principal, ya aquí la amada encarna el anhelo al panteón de la naturaleza. "Pues esta desesperación tuvo que caer sobre mí", confiesa Hyperion. "¡Que la santa me lo perdone! Muchas veces maldije la hora en que la encontré, y me enfurecía en espíritu contra la criatura que sólo me había despertado a la vida para volverme a agobiar con su grandeza. ¿Es posible que pueda haber tanta inhumanidad en el alma de un hombre?"

Mientras trabajaba en esta novela entusiasta, Hölderlin se encontró de pronto con su heroína en persona. La dicha eterna se le apareció en la figura de la esposa del banquero de Francfort, a la que llamó Diótima en honor de Platón. A una unión real con ella se oponían obstáculos materiales casi insuperables. Susette era madre de varios hijos, una patricia mimada y desdichada, cuyo amor por el pobre profesor privado era socialmente imposible y sólo podía florecer en una clandestinidad que para Hölderlin fue degradante. Sin embargo, lo decisivo fue su actitud interior. No amaba a la Susette real, sino a Diótima. También aquí tuvo que llegar el momento en que se encontró ante la encrucijada entre visión y realidad y eligió la visión. En el fondo, buscaba la catástrofe que lo desterró de Francfort. Se ha demostrado que Hölderlin llevó la discusión con Gontard a un grado más violento del que éste se proponía, y que él mismo se cerró todas las puertas. El adiós repentino fue para él un golpe severo, pero no mortal; fue el comienzo de su gran arte. Éste exigía ese precio, y el poeta lo pagó. Ahora podía decir como Hyperion: "Pude ver una vez lo único, lo que buscaba mi alma, y sentí en mi presencia la perfección que ponemos más allá de las estrellas, que posponemos hasta el fin del mundo. ¡Ahí estuvo, lo supremo, estuvo en este círculo de la naturaleza humana y de las cosas! Ya no pregunto más en dónde está; estuvo en el mundo y puede volver a él, ahora sólo está más escondido en él. Ya no pregunto qué es; lo vi, lo pude conocer. ¡Oh, vosotros, que buscáis lo más alto y lo mejor en la profundidad del saber, en el tumulto de la acción, en las tinieblas del pasado, en el laberinto del futuro, en las tumbas o más allá de las estrellas! ¿Conocéis su nombre, el nombre del que es uno y todo? Su nombre es Belleza."

En la versión definitiva del *Hyperion*, de la exuberancia de lamentos elegiacos se desprende fatalmente esta obligación de renunciar a la amada. Ya ensombrece las primeras conversaciones que Hyperion tiene con ella, porque reconoce en ella la imagen primigenia con que ha soñado desde su infancia: "Ya entonces te conocía, ya entonces me mirabas, como un genio, a través de las nubes." Su melancolía lo lanza "setenta veces al día" del embeleso a la

desesperación y viceversa; lo separará de Diótima como lo separó de su amigo. "Créeme —le dice Diótima—, tú no quisiste humanos, tú quisiste un mundo. La pérdida de todos los siglos dorados, como los sentiste concentrados en un solo momento feliz, el espíritu de todos los espíritus de un tiempo mejor, la fuerza de todas las fuerzas de los héroes, todo eso tenía que sustituírtelo uno, uno solo." La historia del amor de Hyperion es efectivamente la historia de un solo adiós, que se repite en tres etapas hasta convertirse en la pérdida definitiva. Primero se arranca de los brazos de su muchacha para participar en la lucha por la libertad de su pueblo: "No elijo, no reflexiono. En mí hay una fuerza y no sé si soy yo quien me impulsa a esta acción." Diótima lo deja marchar, se queda "como una estatua de mármol, y sentí cómo su mano moría en la mía", pues con esta separación ha "matado a todo lo que lo rodea" y exclama: "¡Oh, dolor! Para este adiós no hay retorno." Luego le escribe una carta desde el frente, en el que solemnemente le da la libertad porque ya no debe seguir viviendo después del fracaso de la campaña. "¡Ya no soy nada para ti, oh, ser encantador! Este corazón se ha secado, y mis ojos ya no ven lo viviente. Mis labios se han marchitado; el dulce aliento del amor ya no brota de mi pecho.... Tengo que descender, tengo que buscarte en el reino de los muertos." Tiene la esperanza de hundirse como cadáver en el mar y entrar por fin en la paz de la sagrada naturaleza. "¡Alma grande! Podrás resignarte a este adiós y dejarme partir." La amada le contesta con palabras dignas de las suyas; sabe que en el fondo está desconsolado, y se eleva con él a la renuncia heroica de toda felicidad terrenal. "Pronto supe que no podría ser todo para ti. ¿Podía yo librarte de las cadenas de la mortalidad? ¿Podía yo calmar la llama de tu pecho para la cual no fluye manantial ni crece ningún viñedo? ¿Podía yo ofrecerte las alegrías de un mundo en una sola copa?.... A quien, como a ti, se le ha herido una vez toda el alma, ese ya no encuentra paz en una sola alegría, quien como tú sintió la nada insustancial sólo se alegra en el espíritu supremo, quien vivió la muerte como tú, sólo vuelve en sí en compañía de los dioses. ¡Dichosos todos los que no te comprenden! Quien te comprende, tiene que compartir tu grandeza y tu desesperación." Esta respuesta le hace ver repentinamente al doliente Hyperion lo que está a punto de perder. Trata de retractarse y recobrar a Diótima, pero ya es demasiado tarde, ha "llevado todo hasta el extremo". Ella muere, consumida por el fuego del éxtasis. El adiós definitivo es lo que convierte a Hyperion en poeta y a Diótima en su musa.

Susette Gontard aún vivía cuando Hölderlin escribió este final de su amor. Por la carta que le mandó junto con el libro nos enteramos de que ya antes había decidido la muerte de Diótima, y que Susette había tratado en vano de disuadirlo. Hay que tener presente eso para poder entender la oda *Der Abschied* ("El adiós"), en la que insiste en separarse de ella porque no quiere traicionar al dios del amor:

Trennen wollten wir uns? wähnten es gut und klug?
Da wirs taten, warum schrockte, wie Mord, die Tat?
Ach! wir kennen uns wenig,
Denn es waltet ein Gott in uns.

[¿Separarnos quisimos? ¿Lo creímos bueno y sensato? / Cuando lo hicimos, ¿por qué temblamos como asesinos? / ¡Ay!, nos conocemos poco, / pues *rige* un dios en nosotros.]

Poco después, el destino le tomó la palabra a Hölderlin por segunda vez: la Diótima real murió. Esta muerte ya no lo paralizó en forma alguna, fue para él una revelación que lo entusiasmó. Ahora estaba "como vendido al cautiverio celestial". El breve lapso entre la muerte de Susette y el comienzo de su locura fue su época poética más madura. El tema de los cantos sublimes con los que celebra la gran pérdida es la felicidad de la renuncia, la boda mística con la muerta. La armonía que fluye en estos poemas es la prueba de que Hölderlin vivió el fin de su amor terrenal como si éste se hubiese cumplido en la forma más pura. El duelo por su dicha brotó ahora de él con eufonía incomparable, sobre todo en *Menons Klagen um Diotima* ("Lamentos de Menón por Diótima"). En ellos, también él expresa la queja de Isolda:

Aber das Haus ist öde mir nun, und sie haben mein Auge
Mir genommen, auch mich hab ich verloren mit ihr.

[Pero desierta está ahora mi casa, y me quitaron los ojos, / y con ella me he perdido a mí mismo también.]

El poeta consagrado por el dolor no se libró a la desesperación; su Yo no se había hundido con la amada como el Yo de Tristán, sino que habrá sido transportado a la inmortalidad. El mismo Hölderlin hace resaltar la dicha que obtiene de su dolor:

Und lächeln muss ich und staunen,
Wie so selig doch auch mitten im Leide mir ist.

[Y siento sorpresa y sonrío / por la dicha que, no obstante, también hallo en la pena.]

Pero la Diótima muerta no quedó tampoco como un astro protector sobre él, como la Beatrice de Dante; se desvaneció nuevamente en el panteón de la naturaleza y palideció más y más. Compartió el destino de los dioses de Hölderlin, la trágica religiosa del poeta se repitió en la declinación de su visión amorosa. Ella no lo transportó al cielo, sino que lo dejó hundirse en las tinieblas órficas, de las cuales había surgido a pesar de su vestidura platónica.

3

También el Goethe envejecido glorifica al Eros místico. Este poeta conoció el pensamiento místico cuando estuvo muy enfermo durante sus años de estudiante, a través de Susanna von Klettenberg y los amigos pietistas de ésta; el platonismo se le acercó una vez más, transformándolo, en su amor por Charlotte von Stein y en su estudio de la mística persa. El lazo que une a estas épocas místicas es su naturaleza erótica "conmovible", que también era sensible a la mística erótica. La infidelidad de Goethe como amante, que, como demuestra el *Werther*, era fidelidad a la imagen primigenia, podía exacerbarse en ocasiones en una forma mística paradójica. Manifestaba por las mujeres amadas un fervor que algunas consideraban indigno de él y otras ridículo. En Darmstadt y Ehrenbreitstein estuvo extasiado a los pies de las almas bellas que se llamaban Lila y Psyche. Las cartas lacrimosas con que hacía feliz a Gustchen Stolberg, en su calidad de genio turbulento, muestran, como las cartas de Werther a Lotte, cuánto anhelaba un milagro en su trato con las mujeres. Desde su amor infantil por la Gretchen de Francfort tuvo que presenciar, una vez tras otra, lo irrealizable de su deseo amoroso.

Ihn sättigt keine Lust, ihm genügt kein Glück,
So bublt er fort nach wechselnden Gestalten,

[Ningún placer lo sacia, no lo contenta dicha alguna; / así corteja sin cesar a formas cambiantes.]

dice Mefistófeles del Fausto agonizante. Esto también indica que el delirio febril del Fausto joven, del deseo al placer y del placer al deseo, no es únicamente libertinaje sensual. Pues Fausto también dice una vez: "El placer envilece."

El mismo Goethe admite en 1828: "La idea que tengo de las mujeres no proviene de una abstracción de los fenómenos reales, sino que me es innata o ha nacido en mí como sólo Dios sabe. Por eso les fue bien a mis figuras femeninas descritas; todas ellas son mejores de lo que puede encontrarse en la realidad." Esta confesión da lugar a equivocaciones. No es válida para la larga serie de imágenes femeninas dibujadas demoniacamente, desde Adelheid hasta Elena, sino sólo incondicionalmente para la serie de figuras sagradas y puras, que al lado de aquellas otras atestiguan la inclinación de Goethe por "imaginarse al ideal en forma de mujer". Charlotte von Stein, inmortalizada en el personaje de Lida, fue la primera mujer que se encontró totalmente bajo este símbolo. La "servidumbre" en que cayó por causa de esta mujer sentimental tuvo la silueta mística que la hizo única y sólo comprensible para los iniciados. Esta mujer estuvo ante sus ojos, como ninguna otra, como objeto de su anhelo de redención. Igual que la Diótima de Hölderlin, encarnaba una idea que ya existía en Goethe mucho antes del encuen-

tro personal, por lo que él creyó encontrar en ella la mujer conocida desde siempre, "mi hermana o mi mujer de tiempos pasados". Las cartas que le escribió están llenas durante mucho tiempo de insinuaciones que revelan que no ansiaba poseerla, así como Werther tampoco ansiaba ya poseer a Lotte, sino que en ella amaba conscientemente a su ídolo suprasensible. "Pues a mí me basta con poder amarla tanto, y lo demás me tiene sin cuidado." En la época de esta unión espiritual platónica Goethe compuso sus radiantes figuras ideales femeninas: Ifigenia, Nathalie, la Princesa en el *Tasso*, las tres encarnaciones del amor santificante. Es equivocado ver en ellas únicamente retratos estilizados de Frau von Stein. Representan poéticamente lo que ésta representa humanamente: la encarnación del ideal espiritual.

"El anciano se acogerá siempre al misticismo." Después de la grave crisis, por la época en que murió Schiller, también Goethe se acogió a él de nuevo. La *Pandora* inicia el gran viraje de su poesía amorosa posclásica. Esta obra entona la melodía de un anhelo intenso por la perdida imagen primigenia. Al titánico soñador Prometeo sólo le ha quedado, de su matrimonio con Pandora, una hija y la nostalgia dolorosa de la desaparecida. En una continuación, que no llegó a terminar, la esperanza de su retorno debía cumplirse y Prometeo debía elevarse con ella. En las escenas existentes, la mujer divina permanece invisible, y la grave belleza de la obra se sustenta exclusivamente de la pena que provoca en Prometeo el anhelo insaciable de su presencia.

Wer von der Schönen zu scheiden verdammt ist,
Fliehe mit abgewendetem Blick!
Wie er, sie schauend, im Tiefsten entflammt ist,
Zieht sie, ach, reisst sie ihn ewig zurück.
Frage dich nicht in der Nähe der Süssen:
Scheidet sie? scheid ich? Ein grimmiger Schmerz
Fasset im Krampf dich, du liegst ihr zu Füssen,
Und die Verzweiflung zerreisst dir das Herz.

["Quien está condenado a dejar a su amada, / que huya sin atreverse a mirarla. / Como al verla se inflama en los más profundo, / ella lo retiene, ¡ay! para siempre. / No te preguntes en la proximidad de la dulce: / "¿Se va ella? ¿Me voy yo?" Un dolor agudo / te deja paralizado, te echas a sus pies / y la desesperación te desgarra el corazón."]

También su obra *Las afinidades electivas*, la tercera novela de Goethe de matiz esotérico, está consagrada al misterio de este anhelo, pero lo interpreta en forma totalmente mágica. Explica el amor como una fuerza demoniaca que ejerce sobre los hombres una influencia misteriosa y aniquiladora. La afinidad es un concepto químico que indica la atracción inexplicable entre dos sustancias. Este poder natural no conoce el Bien y el Mal en el sentido de la sociedad, pero tampoco en el del platonismo. Goethe despoja a este poder de lo divino, sólo ve en él un fenómeno primigenio. Sus manifestaciones le

demuestran que "a pesar de todo sólo hay en todas partes una naturaleza y que también en el reino de la risueña libertad de la razón se infiltran inconteniblemente los vestigios de una necesidad turbia y pasional, que únicamente pueden ser extinguidos por una mano divina, y quizá no pueden ser extinguidos por completo en este mundo". La única que se opone a este poder terrible es destruida en esta lucha. Ottilie se convierte en santa por triunfar sobre lo demoniaco, su tumba obra milagros. Esta solución es tan romántica como el planteamiento de toda la novela, que por primera vez reveló la extraña posición del viejo Goethe entre la mística y la magia.

Su última confesión mística estuvo mezclada de ironía, igual que su última confesión mágica. En la poesía erótica persa se encontró al platonismo en vestiduras orientales, y una vez más siguió la vía metafísica, pero en una forma muy libre. Las canciones del *Diván* juegan con el misterio de la redención a través del amor. Aletean equívocamente en la frontera entre el fervor espiritual y el sensual; cuando hablan de lo divino quieren decir besos, y cuando ensalzan los labios y los cabellos se refieren a la sublime cópula de la *Selige Sehnsucht* ("Nostalgia dichosa"). El semblante de Suleika promete tanto el consentimiento como la renuncia. Es el momento divino en que la eternidad se hace presente:

Der Spiegel sagt mir, ich bin schön!
Ihr sagt: zu altern sei auch mein Geschick.
Vor Gott muß alles einig stehen,
Ist mir lieht Ihn, für diesen Augenblick.

[Me dice el espejo que soy bella, pero Vos / decís que envejeceré también más adelante. / Eternamente están todas las cosas ante Dios, / amadlo a Él en mí, siquiera en este instante.]

El "instante" es al mismo tiempo real e irreal. ¡Feliz aquel que lo perciba, pero ay de quien lo comprenda mal! El amor es al mismo tiempo fiel e infiel, puesto que se dirige a lo eterno en lo presente. El *Diván* es el cantar de los cantares de esta infidelidad mística a que se entrega conscientemente el viejo Goethe. El poema *Hochbild* ("Imagen suprema") la declara la ley del amor, y el "Libro del copero" la desensualiza aún más. En sus diálogos exquisitamente audaces, Goethe comienza a abandonar el mundo físico y halla satisfacción completa en la contemplación beatífica de la belleza. Pero aún en el "Libro del Paraíso" no se levanta por encima de lo corpóreo, sino que se embriaga con las delicias de decirle adiós. Suleika le concede por última vez la dicha más alta de las criaturas terrenales, perderse en el ser amado y volver a encontrarse más rico que antes. Suena nuevamente el tema de Isolda:

Wie sie sich an mich verschwendet,
Bin ich mir ein wertes Ich;

Hätte sie sich weggewendet,
Augenblicks verlör ich mich.

["La forma en que se derrocha para mí / me hace muy grato a mi propio Yo; / si se hubiese apartado, / me habría perdido instantáneamente."]

"Si se hubiese apartado": esta posibilidad trágica sólo aparece fugazmente y se eclipsa inmediatamente por la fe en la presencia de la felicidad. Goethe aún añadió posteriormente dos estrofas que disuelven completamente esta sombra en el juego.

Nun, mit Hatem wärs zu Ende;
Doch schon hab ich umgelost:
Ich verkörpre mich behende
In den Holden, den sie kost—

["Pues bien, se acabó con Hatem; / pero ya he echado otra suerte: / tomo rápidamente el cuerpo / del hermoso a quien acaricia."]

Aún en esta poesía amatoria teñida por el misticismo Goethe rechaza la idea de renuncia y se acuerda de su proteico don de transformación que lo protege de la pérdida de su Yo. Sin embargo, también para él llegó el momento en que la amada se apartó de él y se llevó consigo su alma. Esto sucedió en el encuentro con Ulrike von Levetzow, que se negó a ser un espejo de su sentimiento universal. Lo trágico encubierto en el *Diván* se cumple en la *Elegía de Marienbad*, en la cual Goethe amenaza con desplomarse bajo este "No". Los espíritus de Werther, Orestes y Tasso se levantan una vez más y quieren arrastrarlo todavía al abismo. Ahora ya no hay consuelo para el lamento de Isolda; pero finalmente llega, a pesar de todo, en la *Aussöhnung* ("Reconciliación"):

Mir ist das All, ich bin mir selbst verloren,
Der ich noch erst den Göttern Liebling war;
Sie prüften mich, verliehen mir Pandoren,
So reich an Gütern, reicher an Gefahr;
Sie drängten mich zum gabeseligen Munde,
Sie trennen mich und richten mich zu Grunde.

["Perdido he el universo, me he perdido a mí mismo, / yo, que poco ha aún fui el favorito de los dioses; / me probaron, me otorgaron a Pandora, / tan rica en dones, más rica aún en peligro; / me impulsaron hacia la boca que es dichosa dando, / ahora me separan y me lanzan a la destrucción."]

"Renuncia" fue también la última palabra que dijo Goethe sobre el amor. Él fue quien realmente creó esta palabra en la literatura, dándole al *Wilhelm Meister* el subtítulo de *Die Entsagenden* ("Los renunciantes"). Sin embargo,

esta palabra suena diferente en él que en Novalis, Hölderlin, Stifter o Dante. El amor era su salvación, pero no lo redimiría porque no estaba dispuesto a trasponer, llevado por él, el umbral de lo suprasensible. Para el Goethe anciano, renunciar era un hecho fundamental de la vida, pero un hecho moral y no místico —no era una exigencia de labios de una amada divinamente transfigurada—. Hablaba en forma irónica e incrédula de la discrepancia entre la poesía y la realidad del amor. La redención de Fausto por Margarita desemboca en el mensaje de que lo eternamente femenino es lo que redime y que todo lo transitorio sólo es un símil. Esto sería inconcebible para Dante. Para él, Beatriz no es concepto genérico, sino una persona singular, y no es un símil, sino realidad mística.

Goethe siguió siendo hasta el final vulnerable a la demonía sensual de la belleza. Cuando la Szymanowska, cuya belleza lo había sumergido después del rechazo de Ulrike en "la doble dicha de la música y el amor", se despidió de Weimar y durante el banquete en su casa se pronunciaron los brindis acostumbrados, Goethe prorrumpió en palabras violentas y negó la necesidad de la separación.

"No existe un pasado que podría añorarse, sólo existe algo eternamente nuevo, que se forma de los elementos ampliados del pasado, y la nostalgia genuina siempre tiene que ser productiva, siempre tiene que crear algo nuevo mejor. ¿No experimentamos esto en nosotros mismos durante estos días? Esta amable y noble aparición que ahora nos quiere abandonar de nuevo, ¿no nos hace sentirnos a todos renovados, mejorados y engrandecidos en lo más profundo? No, no puede abandonarnos, ha entrado a formar parte de nuestro Yo más íntimo, seguirá viviendo en nosotros; y aunque haga todo lo posible por escaparme, la retengo en mí para siempre jamás."

Así hablaba el mago que llevaba dentro. Sólo cuando la amiga le dio la mano por última vez se apoderó de él el dolor de Epimeteo por Pandora. "De nada le valieron los esfuerzos de buen humor para contener las lágrimas, la abrazó a ella y a su hermana sin poder decir una palabra, y su mirada aún la siguió durante mucho tiempo cuando desapareció por la larga hilera de estancias abiertas." Medio año después se quejaba amargamente de la muerte de Schiller y de otras pérdidas de su vida, y rechazó las palabras de consuelo del Canciller con el siguiente comentario: "Todo eso son puros pretextos, retóricamente son buenos y aceptables, pero no me sirven de nada; lo que se ha perdido está perdido; toda la imaginación del mundo no puede devolverme la felicidad del pasado."

La renuncia de Goethe fue obligatoria hasta su último suspiro; nunca fue un acto voluntario redentor. La pasión amenazó con destruirlo una vez tras otra. "Todo nuestro truco consiste en que renunciamos a nuestra existencia para poder existir", dijo a Riemer. Y a Eckermann dijo lo siguiente: "Lo principal es aprender a dominarse a sí mismo. Si me dejara yo ir sin traba alguna, fácilmente podría acabar conmigo mismo y con todo lo que me rodea".

El complemento a estas palabras se encuentra en sus experiencias familiares: la muerte de todos sus hijos salvo el único que llegó a adulto, que más tarde también murió en forma triste ante sus ojos. Riemer describe al viejo Goethe totalmente como un superviviente solitario que comienza a resignarse:

"Él mismo era y parecía por eso el mejor consuelo, pues bastaba verlo y recordar las desgracias que había sufrido, las cosas que había aceptado y aún tenía que aceptar y aceptaba: pues ya muy temprano había tenido que disponerse a *renunciar*, y cada día tenía que ejercitarse más en ello. De ahí su sentencia aparentemente paradójica: "Quien no puede desesperar, tampoco debe vivir", es decir, que hay que poder renunciar y echar de menos, y contentarse, para vivir: pues en eso consiste "el chiste de la vida, en que esté uno alegre — o hasta contento".

No fue hasta el verano de 1830 cuando Goethe pudo decir al Canciller: "Es cierto que tardé mucho en volverme razonable, pero ahora ya lo soy."

4

Pero junto a la mística erótica profana del platonismo caminaba en el Occidente la mística erótica del cristianismo, enemiga del mundo, aquella cruel negación de la carne que es la base del ascetismo monástico y que Yahvé ordena ya al profeta Jeremías:

"No tomarás para ti mujer, ni tendrás hijos ni hijas en este lugar. Porque así ha dicho Jehová acerca de los hijos y de las hijas que nacieren en este lugar, y de sus madres que los parieren y de los padres que los engendraren en esta tierra. De dolorosas enfermedades morirán; no serán plañidos ni enterrados: serán por muladar sobre la haz de la tierra: y con cuchillo y con hambre serán consumidos, y sus cuerpos serán para comida de las aves del cielo y de las bestias de la tierra."

El cristianismo adora en el Crucificado al amor divino que ha tomado a cuestas todo el pecado de la humanidad y que redime al creyente de toda la pena terrestre. Este amor obra desde el Más Allá sobre la condenación terrenal y levanta al piadoso a la vida eterna a través de la puerta de la muerte. En los anacoretas del cristianismo primitivo y en las rigurosas órdenes monásticas de la Edad Media, esto se convirtió en la doctrina mística de la muerte en vida, que hace de aquel mandato de Yahvé el modo de vida de innumerables monjes y monjas. En los monasterios de tendencias ascéticas se ejercita uno en dominar al cuerpo, esta mitad animal del hombre, como se domina a "un perro asqueroso", y muchos llegan a olvidarlo completamente. Es cierto, sin embargo, que quien llega a humillarlo hasta tal grado se creaba un enemigo peligroso. Nietzsche afirma que el ascetismo sólo es una forma sagrada del libertinaje, y que sólo los ascetas saben realmente lo que es la voluptuosidad. Los documentos del misticismo le dan a menudo la razón. Están plenos de la lucha con los reprimidos demonios de la carne, que por cada transporte celestial se vengan con peores tentaciones,

y muchas visiones sublimes de lo divino delatan con toda claridad que también en su origen participó el anhelo de felicidad sensual. El amor místico de Dios en la alta Edad Media culmina desde San Bernardo de Claravalle en la boda espiritual con Jesucristo, que fue el objetivo supremo de esta religiosidad, sobre todo para las monjas, en tanto que el culto gótico de la Virgen fue en lo principal una invención de sacerdotes y monjes. Éstos lo plasmaron como un cielo de cantos, cuadros y estatuas. Contemplando a la virginal madre de Dios, todo el placer y la desgracia humanos podían apaciguarse, la renuncia del mundo podía convertirse en alegría pura. Pero el amor que se ofrecía a la más pura de las mujeres tampoco estuvo siempre a la misma altura de sublimidad; se forjó un amor divino amanerado que casi podía confundirse con el servicio de la dama mundano. Sólo algunos elegidos pudieron satisfacer el ideal monástico y realizar lo imposible.

El amor puramente suprasensible es el más raro de todos, y el odio de los profetas contra toda la dicha humana ya se considera completamente como una excepción y sólo se muestra como tal. Allí ya no existe nada de la sensualidad encubierta que aún tiene el amor divino, sólo la negación rigurosa de toda alegría. Un hombre que se hace santo pasando por el ascetismo ya no es, según la opinión mundana, ni hombre ni poeta, por grande que sea su dominio de la palabra. Con su radicalismo sobrepasa todo lo humano, todo el arte. El profeta genuino está tan alejado de la dicha del amor como del reino de Dios, sólo conoce a ambos como promesa. De ahí su ira contra los seres mundanos que no saben que viven en la condenación; de ahí, especialmente, su desdén por la mujer, en la que únicamente puede ver la maldición que Eva acarreó al mundo. Este desprecio puede adoptar formas que exteriormente apenas se distinguen de la perversidad del libertino y que indignan a los demás por su aparente inhumanidad. El amor del asceta, que traspone intencionalmente los límites de lo humano, aparece desde fuera como un pecado contra el ser humano. Esta culpa cae sobre todos los amantes visionarios, pero con mayor peso aún sobre los amantes profetas. Sólo ellos son capaces de sobrellevarla, y parece imposible que no lleguen a reconocerla algún día.

En el umbral de la época moderna, en donde despertaron los recuerdos más antiguos en la literatura y se renovaron como formas olvidadas de la poesía, también surgió nuevamente este radicalismo místico del amor, ya fuese como actitud humana o como tema poético. Como actitud humana lo encontramos en el extraño matrimonio de Hamann, que es el trasfondo de su literatura proselitista. Vivía, sin estar casado, con una muchacha campesina que había tomado como criada y que durante un tiempo presentó como su mujer, aunque nunca la había tocado. Hablaba de una misión sagrada que se le había encomendado en este matrimonio de apariencias y se laceraba rigurosamente al lado de su compañera, luchando denodadamente. Sólo algunos

años después se unió realmente con ella y tuvo hijos, pero nunca llegó a reconocerlos públicamente. Le pareció que podía dejarlos en la deshonra, puesto que consideraba que la novia superior que Dios le había destinado era una amada de su juventud. Su indignante actitud como padre era la expresión de su fidelidad hacia aquella que consideraba su mujer verdadera.

Este comportamiento paradójico recuerda la relación, no menos difícil, de Kierkegaard con su novia Regine Olsen, a quien alejó de sí con crueldades exquisitas para luego permanecer unido interiormente a ella durante toda su vida. En su *Diario de un seductor* y en otros libros se presentó como libertino e hipócrita consumado y logró que Regine consintiese en romper el compromiso, que se apartase de él por completo y se casase con otro. El mismo Kierkegaard la animó a este casamiento para hacer irrevocable la ruptura con ella. Esto sucedió por la misma época en que decidió dedicarse a la literatura. Su renuncia a la amada fue para él la garantía de su vocación de poeta religioso. En el compromiso ya imaginario veía una indisoluble obligación interior que sólo para él era comprensible. El modelo de su matrimonio y del de Hamann se encuentra en el Antiguo Testamento. Dios dice al profeta Oseas: "Vé, tómate una mujer fornicaria, e hijos de fornicaciones: porque la tierra se dará a fornicar apartándose de Jehová." Más tarde, Oseas recibe el mandato de Yahvé de tomar aún como concubina a otra adúltera, y lo hace y la castiga no tocándola. La primera mujer encarna para él la infame traición de su pueblo contra Dios, la segunda es el juicio venidero. En su calidad de consagrado por el Señor ve en su matrimonio con dos adúlteras un símil de la infidelidad de su pueblo que se ha apartado de Dios. Como algunos suponen, puede tratarse en su caso de una sola mujer, pero no puede negarse que Oseas interpretó su desgracia doméstica como un símbolo místico.

Entre los poetas de nuestro tiempo, Paul Claudel ha causado sensación y crítica por su concepto ascético del amor. En sus dramas presenta a la mujer como "cebo de Dios", que atrae al hombre fuera de la locura de este mundo hacia el milagro de la gracia. En el centro está siempre la mujer que, como instrumento de esta gracia, se convierte en mártir y apura los estadios de la purificación hasta la histeria. Ya el esplendor calderoniano de estos misterios demuestra que glorifica el ascetismo al servicio de un dogma teológico. En cambio, Franz Kafka plasmó el mismo tema con trágica inquebrantable. Para él, como para Trakl, el sexo es magia negra, vil suciedad de la carne, la trampa más infalible para impedir la redención. Sus diarios, con la revelación de su fracaso erótico, de su creciente frialdad y la desesperación por el vacío que se abre ante él, recuerdan los apuntes de Grillparzer y Baudelaire. Pero él no renuncia como poeta voluptuoso desilusionado, sino como espíritu de la más alta disciplina al que la experiencia amorosa le ha confirmado el pecado original.

Un ejemplo nos revela cómo se comportaba Kafka como amante. En sus

últimos años, ya tuberculoso incurable, sucumbió a la pasión de una admiradora checa que había traducido sus obras primeras, mujer de gran nobleza espiritual e intelectual, que trató de atraerlo hacia ella. Pareció como si todavía pudiese romperse el círculo de soledad que lo rodeaba; Kafka vio en Milena, cuyo matrimonio estaba a punto de disolverse, una gran dicha aún alcanzable y, embelesado, perdió su torturado Yo en este otro Yo. Le escribió desde Merano: "Es la magia más perfecta y más dolorosa. Usted está aquí tal como yo y con más intensidad; donde estoy yo, está Usted como yo y con más fuerza. No es broma, a veces me imagino que Usted, que realmente está aquí, me echa de menos *a mí*, aquí, y se pregunta: ¿Pero dónde está? ¿No me escribió que estaba en Merano?" Kafka le promete visitarla en Viena, y le dice lo más encantador que se puede decir a una mujer: "Hoy vi un plano de Viena, y por un momento me pareció incomprensible que se haya construido una ciudad tan grande si tú sólo necesitas un cuarto." Se encuentran en Viena y Praga, la locura dichosa del enamorado persigue al poeta, su existencia se limita a la espera de las cartas de ella, que le hacen creer que seguirá viviendo, si es que la dicha puede mantener vivo a un condenado a muerte. Y vivir ya no significa para él otra cosa que "poner mi cabeza en tu regazo, sentir tu mano sobre mi frente y quedar así para toda la eternidad".

Sin embargo, ya desde el principio este encantamiento contiene algo que lo destruye. Kafka dice que es su miedo, que, según él, es lo único que tiene que sea digno de amarse y lo único para lo que exige amor. El miedo por la dicha que le daba Milena estaba motivado por su enfermedad, pero ésta no lo podía explicar totalmente. Ya muy pronto le escribe a su amada: "Eres mía, aunque ya nunca te volviese a ver." Y, poco después: "Yo con todo esto ni siquiera te amo a ti, sino a más, a mi existencia que me has regalado." Este "más" es el aguijón que mina todo el amor poético, pero con Kafka fue la comprensión inflexible de la transitoriedad de todas las cosas. Cuando Milena le reprocha este miedo, contesta que podría ser que ambos estuviesen casados ahora, "tú en Viena, y yo con mi miedo en Praga, y quizá no sólo tú, sino también yo tiráramos en vano de los lazos de nuestro matrimonio". Se ve cada vez con más claridad cómo trata de apartar a la amiga; la relación se vuelve tan confusa y turbia que es difícil darse cuenta si aún espera la unión o si trata de espantar con refinados artes de humillación y tortura a la amada anhelante y a menudo iracunda. Obligado a encontrarse nuevamente con Milena, el poeta se decide interiormente, y escribe después de esta desgraciada cita: "¿Puede uno apropiarse otra vez de una cosa? ¿No significa esto: perderla? El mundo que poseo está aquí, y debo pasar de aquel lado por mor de un hechizo misterioso, un truco mágico, una piedra filosofal, una alquimia, un anillo encantado. ¡Fuera con ello!, le tengo un miedo terrible."

El "truco mágico" de la unión carnal fue lo que trajo consigo la ruptura. Kafka se vuelve cruel: "Eres muy desdichada por mi culpa, dilo de una vez

con menos rodeos. Pues esto es imposible de un momento a otro, naturalmente." Con una dialéctica a la que no resiste ninguna mujer, le echa en cara a Milena:

"El tener que elegir lo uno o lo otro es excesivo. Una de dos: o eres mía, y entonces todo está bien, o te me pierdes, y entonces no cabe decir que todo está mal, sino únicamente que no hay nada, que no quedan ni celos, ni sufrimiento, ni temor, absolutamente nada. Y no cabe duda de que es algo pecaminoso construir tantas cosas sobre un solo ser humano, y por eso también se filtra el miedo entre los cimientos, pero este miedo no es por ti, sino por tener la audacia de construir en esta forma."

Este miedo lo arrolla nuevamente, y ante él se esfuma la ilusión. "He sentido el aliento de la nada sobre la que alguna vez escribí." Le parece tan clara la imposibilidad de casarse con Milena, que la expresa con una imagen bíblica: "Pues se le ordenó a uno salir como paloma bíblica, no encontró nada verde y ahora se acurruca uno de nuevo en la penumbra del Arca." También el recuerdo de la felicidad pasada se oscurece y se convierte en una parábola kafkiana que, exagerando malignamente, revela cuánto sentía el místico la ausencia divina cuando la amada lo creía feliz en sus brazos.

Yo, animal del bosque, apenas estuve en aquel tiempo en el bosque; yacía en cualquier foso sucio (sucio únicamente por mi presencia, naturalmente), y entonces vi afuera, al aire libre, lo más maravilloso que alguna vez haya visto. Olvidé todo, me olvidé de mí mismo, me levanté, me acerqué, temeroso en esta nueva y no obstante familiar libertad, pero sin dejar de acercarme; llegué hasta ti, fuiste tan buena, me echó a tu lado como si me fuese permitido, puse mi cara en tu mano, fui tan feliz, tan orgulloso, tan libre, tan poderoso, tan en mi casa, siempre otra vez eso: tan en mi casa— pero en el fondo solamente era el animal, seguía perteneciendo al bosque, sólo vivía aquí al aire libre por gracia tuya, leía, sin saberlo (pues había olvidado todo), mi destino en tus ojos. Eso no podía durar. Aunque sólo me acariciases con la mano más bondadosa, era inevitable que reconocieses rasgos extraños que delataban el bosque, este verdadero origen y esta patria verdadera; vinieron las conversaciones necesarias, repetidas necesariamente, sobre el 'miedo' que nos torturaba (siendo tú inocente) hasta el nervio descubierto, tuve que ver cada vez más qué plaga impura, qué obstáculo era en todas partes para ti... Recordé quién era yo, ya no leí ningún engaño en tus ojos, sentí el espanto del sueño (comportarse como si se estuviese en casa en un lugar al que no se pertenece), tenía en realidad este espanto, tenía que regresar a la oscuridad, no soportaba la luz del sol, estaba desesperado realmente como un animal extraviado, comencé a correr con todas mis fuerzas, siempre con el pensamiento: ¡Si la pudiese llevar conmigo!, a lo que se enfrentaba el otro: ¿Hay oscuridad donde ella está? Preguntas cómo vivo: pues bien, vivo así.

Al final, Kafka rechaza despiadadamente a su amiga. Su Yo, que alguna vez se había disuelto en el otro Yo, ha vuelto en sí y disuelve, a su vez, a aquel otro Yo. "Me escribes que no tienes esperanzas, pero tienes la esperanza de poder apartarte de mí por completo." Ya no tiene sentido escribirse cartas, pues no cambian el sentido de este encuentro y sólo pueden producir "vergüenza

imborrable". Todos los deseos tampoco cambiarán nada. Kafka oye ahora en los ruegos de Milena una "voz irresistiblemente poderosa, tu voz, que me ordena no decir nada". Sus respuestas adquieren una terrible ambigüedad, ni siquiera quiere considerar la separación como tal, puesto que para él significa algo distinto que para ella. "No me despido. No es ningún adiós, a no ser que la fuerza de gravedad, que está al acecho, me arrastre totalmente hacia abajo. ¿Pero cómo podría hacerlo, si tú vives?"

Aquí no se menciona ninguna misión profética, ninguna garantía de la vocación poética, ningún mensaje eclesiástico. Sin embargo, el rigor con el que Kafka se arranca de la red de la voluptuosidad demuestra inequívocamente que no obró así por cinismo o por debilidad. Le faltaba todo apoyo en una tradición, no poseía nada más que la experiencia de su abandono de Dios. Pero su asco ante el amor carnal aún concordaba con el espanto del profeta, que repudia este amor como fornicación porque a sus ojos significa traicionar al amor espiritual. El sexo como maldición de los condenados: esto no es pensamiento judío, sino ascético; tampoco es poético sin más ni más, sino la visión de un místico. "Y quizá ni siquiera sea realmente amor cuando digo que eres lo que más amo", escribió Kafka en una ocasión a Milena. "Amor es que me seas el cuchillo con el que hurgo en mi mismo."

Amor aristócrata

El Occidente cristiano entendió siempre en forma profana a la filosofía erótica de Platón porque contenía tanta sensualidad pagana. Esta filosofía no exige la mortificación ascética, sino que habla humanamente de lo humano. En el amado platónico se encarna la perfección, y aunque la pasión del amante oscurezca por momentos su figura divina, no por esto pierde su sublimidad. De ahí que esta doctrina cobrara en la Edad Media al mismo tiempo una nueva vida religiosa y profana.

La renovación profana fue el amor cortesano, como lo enseñó el libro *De amore* de Andrea Capellanus y como lo representó la *Vita nuova* de Dante. En los castillos comenzó a cantarse, desde los días de los trovadores, un amor sublime que se parecía mucho al amor místico, pero que adoraba a la mujer como criatura terrenal y levantaba a su adorador a un cielo terrestre. El amor también era para los trovadores el poder más alto que obraba en el hombre y que lo asemejaba a su ideal; también para ellos la belleza de la inalcanzable dama era el objeto de un anhelo espiritual, que nada tenía que ver con el amor y el matrimonio ordinarios y que se distinguía de éste rigurosamente, igual que la *paiderastia* platónica. Sin embargo, aun para Jaufre Rudel, el Príncipe de Blaya, cuya biografía legendaria refleja con más pureza este ideal, la dama de su amor de sueños sólo está alejada espacialmente y no es

totalmente inaccesible. Se cuenta que finalmente salió como Cruzado hacia Oriente, en pos de la "Princesse lointaine" a la que amaba sin haberla visto nunca, que al encontrarla murió en sus brazos y ella se hizo monja por el dolor que le causó su muerte. Este famoso episodio quizá se confeccionó posteriormente a base de las canciones que Jaufre dirigió a la amada desconocida, pues semejante amor de lejos correspondía a la galantería soñadora que en aquellos tiempos florecía en los círculos elegantes y se convirtió en un delicado juego de sociedad. De allí nació un nuevo tono en el trato entre damas y caballeros, una cultura caballeresca. Las novelas cortesanas describen el servicio de la dama como la iniciación en la caballería por medio del amor, como educación al "alto valor" y al entusiasmo perenne por los ideales aristócratas. El caballero sirve a una dama casada, socialmente muy superior a él, y en su servicio adquiere las virtudes que lo hacen digno de ingresar en el círculo de los hombres selectos. A menudo él mismo también está casado; en él, el esposo y el amante son dos personas diferentes. Se afirma dogmáticamente que es imposible el amor sublime en el matrimonio, puesto que en éste no existe barrera alguna entre los amantes. El amor de cónyuges queda muy abajo del anhelo entre los amantes y ha perdido su sentido más profundo. Sólo el caballero que sufre, espera y lucha es quien ama perfectamente, como las grandes parejas ejemplares: Dido y Eneas, Tristán e Isolda. Este servicio le hace olvidar a su esposa, que en su casa educa a sus hijos y administra sus bienes. Las pruebas a que se somete le enseñan a sacrificar todo y no desear nada, hacer lo sublime por amor de lo sublime, guardarle a la imagen más pura la más pura fidelidad.

Las novelas fueron los manuales del servicio amoroso, la poesía amatoria caballeresca su aplicación práctica. También la canción amorosa cortesana es un juego sublime y desea el ademán noble, el arte magistral de la idealización. En las canciones más bellas de Heinrich von Morungen, este juego penetra una vez más en el ámbito de los sueños, pero en la mayor parte de los poetas alemanes escuchamos ruegos fervorosos, júbilo por haber sido escuchados o lamento por la renuncia involuntaria. Únicamente los grandes trovadores pudieron mantener este canto a la altura platónica; pronto se convirtió en un juego sofista de esplendor mundano, que más tarde adquirió cierto preciosismo erótico y acabó siendo una amanerada poesía amorosa sin amor. Con la aparición del *Canzoniere* de Petrarca surgió una nueva tonalidad para la lírica erótica, pues este poeta la trasplantó de la esfera caballeresca a la humanista. Su tema inagotable es aún la renunciación, la resignación forzada, pero aquí suena con una melodía de seductora novedad. También la Madonna Laura, de Petrarca, era una dama casada, el poeta la vio en una iglesia de Aviñón y nunca fue correspondido en su amor. Podemos suponer con toda razón que no estuvo desconsolado por esto, sino que se resarció con el favor de otras beldades y con el esplendor de sus propios versos. Cuando la peste

se llevó a Laura, su imagen se levantó una vez más ante los ojos del poeta, y entonces fue cuando escribió los más hermosos sonetos dedicados a ella. Pero también en la segunda parte es muy probable que no siempre pensara en la amada difunta. Como es un maestro del lamento amoroso sabe que el amor tampoco adquiere su brillo seductor, para los oídos mundanos, si no se ha aderezado con el dolor de la renuncia. Sus sollozos le salen tan poco del corazón como su profesión de fe ascética en las conversaciones *De contemptu mundi*.

El concierto de la poesía amatoria italiana y la lírica renacentista que ella despertó es una variación infinita de esta melodía embriagadora. Se deleita con el eterno cambio de júbilo y pena amorosos, su idealización de la mujer no conoce límites. Todo el fervor del culto a la belleza neoplatónico se descarga una vez más en el endiosamiento de una persona amada. Los poetas se sobrepujan en la opulencia de las formas, en la nobleza de los versos y en imágenes exquisitas, en las cuales adoran, desean y lloran la belleza de su dama. Igual que en todo arte social, se formó un acervo de elementos permanentes, cuyo núcleo provenía de los autores de la Antigüedad, enriquecido por los poetas, que componían versos en latín, italiano y francés, con sus propios *concetti, fiori*, metáforas y emblemas. El petrarquismo fue un disfraz literario que también se adaptaba muy bien a los estetas de segunda fila; pero se tiende a sobrestimarlos si se desconoce el tesoro de donde proceden sus joyas. La convención artística no sólo les prescribía las palabras, sino también los sentimientos y los temas: el amor como dulce amargura, como delicia de la esperanza, como tormento de la desesperación, como una mezcolanza mortífera de voluptuosidad y dolor. Se tejieron innumerables guirnaldas de sonetos, canzonetas y madrigales para halagar el gusto de una mujer hermosa y seducirla. Todos ellos se pudrieron, salvo los contados ejemplos en que la palabra del amor divino no fue una mera frase. El viejo Miguel Ángel venera a su genio en Vittoria Colonna y llora, sin esperanza de liberación, por la muerte de esta mujer. Glorifica al amor como el ala que eleva el alma de las cosas bajas y la lleva hacia Dios. Shakespeare, en su ciclo de sonetos, se deja caer del cielo del amor poético a la lucha entre voluptuosidad y aniquilamiento, y el *Orlando furioso* de Ariosto parodia la locura de los héroes enamorados como cosa de necios.

La poesía galante del barroco continúa el juego amoroso, que oscila entre placer y renuncia, de los poetas de moda. Ya no ofrece cumbres comparables a las pasadas, pues todo se ha convertido en patrón literario, el amor es ahora la palestra de caballeros ambiciosos. La lírica erótica barroca tampoco nos conmueve salvo cuando roza la nobleza del sufrimiento auténtico. Su maestro alemán, Paul Fleming, es un Don Juan que se pavonea como favorito de las damas y es más convencional de lo que se supone a primera vista. También él produce el efecto más genuino en sus estrofas sobre el duelo amoroso, que en él no es un anhelo metafísico, sino la melancolía de un amante del placer.

La ronda de sus numerosas amigas gira en torno a su queridísima Elsabe, que nunca llegó a poseer y que se transfiguró en su ídolo cuando se casó con su hermana. Todos los nombres que pronuncia aluden en el fondo a ella, el sufrimiento por su ausencia da a sus más bellos versos el brillo doloroso. Así, también el erotismo profano conoce en esta forma la melancolía y la profundidad visionarias. Su objeto supremo es la amada nunca obtenida y por eso inolvidable — no es su guía hacia Dios, pero sí un ideal que flota encima de la realidad. Contemplándola, también Fleming prorrumpe aún en el lamento de Isolda por su Yo perdido. Este lamento había pasado al acervo de imágenes petrarquistas, para expresar la desesperación de los poetas amantes del placer.

Ich Unglückseliger! Mein Herze wird zerrissen,
Mein Sinn ist ohne sich. Mein Geist zeucht von mir aus.
Mein Alles wird nun nichts. Was wird doch endlich draus?
Wär eins doch übrig noch, so wollt ich alles missen.
Mein teuerster Verlust, der bin selbstelbsten ich.
Nun bin ich ohne sie. Nun bin ich ohne mich.

["¡Desgraciado de mí! Mi corazón se destroza, / mi sentido está fuera de sí. Mi espíritu me abandona. / Mi todo se convierte en nada. ¿Qué puedo esperar ya? / Si una cosa me quedara, podría renunciar a todo lo demás. / Mi pérdida más grave soy yo mismo. / Ahora estoy sin ella, ahora estoy sin mí."]

Goethe fue un hijo de este mundo, sobre todo como enamorado: no sólo un amante conjurador o místico de un prototipo incorpóreo, sino entregado a los placeres carnales del amor, que ya conoció de muy joven. Cuando era estudiante en Leipzig se servía aún del tono galante y frívolo del Rococó, y también ya del de la desilusión erótica, que llegó a conocer cuando se enamoró de Kathchen Schönkopf:

Das reinste Glück, das wir empfunden,
Die Wollust mancher reichen Stunden
Floh wie die Zeit mit dem Genuss.
Was hilft es mir, dass ich geniesse?
Wie Träume fliehn die wärmsten Küsse
Und alle Freude wie ein Kuss.

["La dicha más pura que sentimos, / la voluptuosidad de algunas horas ricas, / huyó como el tiempo con el placer. / ¿De qué me sirve disfrutar del placer? / Como sueños huyen los besos más ardorosos, / y toda la alegría huye como un beso."]

Goethe era ya un conocedor de las mujeres cuando se instaló en Weimar, y el amor que sintió por Frau von Stein no significó para él, a pesar de todo el ascetismo que ella le impuso, una iniciación mística, sino una escuela de la mundanización. La mano de esta dama de la corte, educada rigurosamente a la inglesa, le infundió el espíritu aristócrata. Sólo una mujer podía hacerlo. Ella no encarnaba para él el aspecto cristiano del platonismo, sino

su aspecto pagano, al que devolvió su nobleza como amante de Charlotte. "Que la idea de lo puro, que comprende hasta el bocado que llevo a la boca, se haga cada vez más clara en mi alma", escribe el poeta a Charlotte. Dejó que ella lo educara, le quitara ciertas malas costumbres y cuidara de su "porte"; a su lado luchó por obtener la serenidad — la "posición intermedia infinitamente pura, sin gozo ni dolor"—, que no sólo es el ideal de los místicos, sino también de los espíritus nobles. El pacto espiritual con esta infeliz mujer aristócrata fue el último servicio de amor cortesano en suelo alemán, y la amante, transfigurada con el nombre de "Lida", pasó a formar parte de la serie de ídolos femeninos que conduce desde la amada lejana de Jaufre Rudel, pasando por la Leonore de Günther y la Diótima de Hölderlin, hasta las casi incorpóreas figuras femeninas de Stifter. Los himnos de piadosa purificación que Goethe puso a los pies de Charlotte no ensalzan la superioridad mística sobre el ajetreo mundano, sino la superioridad aristocrática: "Feliz quien se cierre ante el mundo sin odiarlo." Tampoco Ifigenia es una figura mística, sino aristócrata. Es cierto que el poeta dirige a Lida canciones en las que la glorifica platónicamente como una constelación que reluce a través de los rayos móviles de la aurora boreal. Sin embargo, lo más bello que dice, al principio de su amistad —*Warum gabst du uns die tiefen Blicke* ("¿Por qué nos diste las miradas profundas. . .?")— ya revela un oscuro sufrimiento por este amor que presagia su fin.

La fidelidad a Charlotte, que duró once años, sólo fue para Goethe un episodio. También la rompió llegado el momento. Plasmándola poéticamente se libró de ella —tampoco Charlotte fue una excepción de esta ley mágica. En el *Tasso*, el deseo sensual se rebela contra el amor espiritual y destruye la imagen divina femenina. Tasso encuentra el prototipo de su anhelo en la princesa que renuncia en silencio y que ha madurado en el dolor:

Mit meinen Augen hab ich es gesehn,
Das Urbild jeder Tugend, jeder Schöne;
Was ich nach ihm gebildet, das ward bleiben.

[Lo he mirado con mis propios ojos, / el prototipo de toda hermosura y virtud; / la copia que forjé de él no morirá jamás.]

Pero interpreta equivocadamente la dicha que la amiga encumbrada le promete con sonrisas. En una escena terrible, trata de abrazarla y ella huye horrorizada; el poeta la llama ramera y, destrozado, busca apoyo en el hombro de su enemigo mortal. Cuando Goethe escribió esta escena, ya se había convertido en Roma al placer sensual y ya había encontrado con Christiane la dicha que tanto había de chocar a los weimarianos. Las Elegías Romanas cantan la desnudez a la sombra de los dioses antiguos, al lado de una amada inocente y de hábito exquisito, el instante de divina plenitud que a Fausto le fue negado.

El amor platónico ortodoxo de la era clasicista ya sólo fue en la época burguesa un tema de poetas de salón y de literatos. Wieland lo supo bien y lo desenmascaró como un engaño sagrado o jugó irónicamente con él. En un pequeño poema, *Die erste Liebe* ("El primer amor"), dice de él:

Was hat dies Leben, das Dir gleicht,
Du schöner Irrtum schöner Seelen?
Wo ist die Lust, die nicht der Erden Wonne weicht,
Wenn von den göttlichen Clarissen und Pamelen,
Von jedem Ideal, womit die Phantasie
Geschäftig war, in Träumen uns zu laben,
Wir nun das Urbild sehn, sie nun gefunden haben,
Die Hälfte unser selbst, zu der die Sympathie
Geheimnisvoll uns hinzog — sie,
Im süssen Wahnsinn unsrer Augen
Das Schönste der Natur!

["¿Qué tiene esta vida que se parezca a ti, / oh, bello error de almas bellas? / ¿Dónde está el placer que no cede a las delicias terrenales / cuando, de las divinas Clarisas y Pamelas, / con cada ideal con que la imaginación / nos deleitó infatigablemente en sueños, / vemos ahora la imagen primigenia, hemos encontrado / la mitad de nuestro propio ser, a la que la simpatía / nos condujo misteriosamente — ella, / que para la locura dulce de nuestros ojos / es lo más bello de la naturaleza?"]

En el Oberon, al caballero Hüon le está vedado tocar a la bella hija del Califa para que el rey y la reina de los espíritus puedan reconciliarse nuevamente. La desobediencia al voto acarrea una serie de pruebas para los amantes, que sólo termina en la hoguera de Túnez, en la que vuelven a encontrarse y restablecen con su fidelidad la paz en el mundo de las hadas. Pero todo eso es más que un juego ingenioso-melancólico. La idea básica —la fidelidad como ley natural del amor, como dicha a través de la razón— se hunde en la exuberancia de aventuras y arabescos frívolos; los espíritus y las hadas prestan auxilio cada vez que el juego amenaza volverse serio. Wieland no elaboró en serio el tema de la renuncia más que cuando ya fue un anciano; entonces presentó al amor como la más fugaz de las hermosas ilusiones de la vida terrenal. Cuando murió, se le enterró en el parque de Ossmannstedt, entre la tumba de su buena esposa y la de Sophie Brentano, la última de sus numerosas amigas espirituales. Tan pacífica fue siempre su posición entre el amor mundano y el amor celestial.

En la época burguesa, la *paiderastia* griega se encontraba en una situación en que sólo su sentido trágico podía ennoblecerlo. Pues ahora era lo prohibido por excelencia, y ya no la señal de un ser elegido que lucha por obtener lo más alto de este mundo. El ímpetu heroico de Winckelmann también provenía de que tomó en serio la homosexualidad platónica a la cual estaba predestinado físicamente. Ésta alimentó su pasión espiritual con sensualidad antigua, pero también lo arrastró a graves sufrimientos, que ocultó con dificultad y nunca

pudo borrar. El maestro de la belleza se inflamó en secreto por la belleza de sus discípulos y celebró con ellos fiestas como aquella ascensión nocturna al Vesubio a la luz de antorchas, cuando se pasaron toda la noche desnudos "como cíclopes" sobre la ardiente lava, quemándose las plantas de los pies, asando pichones y bebiendo vino italiano. También el fin de Winckelmann por el puñal de un asesino estuvo relacionado con este amor homosexual. En los que vinieron después, este amor sólo fue por lo general una fatalidad, una coacción natural que los convertía en proscritos e infelices y era la señal de un esteticismo estéril. ¡Cuán dolorosa es la lucha por la belleza pura que Platen libra en sus diarios, y cuán infructuosa! La gracia poética sólo lo roza en los pocos versos en que expresa su anhelo insaciable por ella. Pero incluso en el *Tristan* aún se agita algo de la maldición de su esterilidad:

Wer die Schonheit angeschaut mit Augen,
Ist dem Tode schon anheimgegeben,
Wird fur keinen Dienst auf Erden taugen,
Und doch wird er vor dem Tode beben,
Wer die Schonheit angeschaut mit Augen.

["Aquel cuyos ojos hayan mirado la belleza, / ya está librado a la muerte, / ya no servirá para ninguna tarea de la vida, / y, sin embargo, temblará ante la muerte, / aquel cuyos ojos hayan mirado la belleza."]

También Leopardi demostró que el platonismo doctrinario era ahora un asunto de los epígonos. Excluido de la vida en su juventud, este poeta se exaltó hasta un candente culto a la belleza, cantó como Klopstock a la amada inexistente de su alma y dirigió ruegos a este ideal incorpóreo. También él vio un día la encarnación de esta imagen primigenia, la bella Fanny Targioni, de la que se enamoró inmediatamente. La cantó como "un nuevo cielo, una nueva tierra" y llegó hasta la glorificación de la muerte de amor. Sin embargo, este fervor no tuvo duración; se produjo el conflicto, quizá porque el amante fue rechazado. Entonces Leopardi hizo algo que explica toda su existencia como artista: se vengó pérfidamente de su adorada, presentándola como su amante en el poema *Aspasia*, para destruir intencionalmente su honra. En ese poema dice con altanería, y muy a la platónica, que el amante siempre abraza únicamente a su imagen soñada, que las mujeres, en su eterna estupidez, no tienen idea de la belleza del ideal que se proyecta sobre ellas. Y acaba diciendo que ahora también él vuelve a quedarse con su ideal y abandona a ella misma a la amada indigna de su adoración. Esta acción revela que también él había sido derrotado espiritualmente por la vida.[4]

4 Karl Vossler dice lo siguiente en su biografía de Leopardi, 1930, p. 342: "En esto vemos cuánto más le importaba a este artista la redondez de su estilo que el bienestar de su alma y —desgraciadamente— la honra de su amada. . . . La concepción del poema, y también su forma, sólo puede juzgarse, por supuesto, como obra de arte y no como acción moral o inmoral." Este "por supuesto" no es tan aceptable si observamos cómo se portaron hombres más grandes en la misma situación y lo que surgió de su conducta.

2

La era burguesa ya no poseyó ningún mito del amor, ya fuese celestial o terreno. Su santidad se volvió ridícula, su nobleza, sospechosa, su hechizo, criminal. Las formas sublimes del platonismo estaban desgastadas, los límites entre el amor inferior y superior ya no se veían por ninguna parte, el amor poético era una empresa más audaz que nunca. Pero el milagro del amor seguía renaciendo cada día, hasta en esta época. Quien lo sentía, podía y debía encontrar una expresión personal de sus sentimientos, y el poeta se había librado, al perder la gran tradición, del lastre de patrones sociales y literarios que había pesado sobre él. Ahora se vio con cruel claridad que el amor es más poético cuanto mayor sea el dolor que vence, y que la línea que separa a la renuncia por fortaleza de la renuncia por debilidad es más fina que un cabello. La consagración por el amor sublime ya no se reveló según reglas tradicionales, sino en forma variable de caso en caso, en el comportamiento extraordinario de los amantes y, sobre todo, en la clase de su desgracia. Pues para el poeta burgués ya no quedó de la doctrina de Platón más que el sufrimiento por la belleza.

El destino dio al silesiano Johann Christian Günther belleza física y una ardiente sensualidad que se despertó muy pronto, y estas dos cualidades llevaron a este primer gran poeta burgués del amor en lengua alemana, a la desgracia y la desesperación. Después de los primeros jugueteos amorosos, encontró el gran amor de su vida en Eleonore Jachmann, seis años mayor que él, la bella hermana de su amigo. Esta muchacha infundió al escolar una pasión llena de felicidad y tormento; el joven amante temblaba porque su amada tenía un pretendiente legítimo y porque temía a cada instante el descubrimiento de sus relaciones, que en aquel entonces hubiera tenido peligrosas consecuencias. El estudio de la medicina lo alejó de Eleonore, pues tuvo que irse de Wittenberg a Leipzig; allí, en el círculo de sus amigos, compuso alegres canciones báquicas y amorosas, se hizo célebre y buscó consuelo a su desdicha en una mujer hermosa y atolondrada. Ésta estaba comprometida con un burgués; Günther la recibió de brazos de un amigo cuando ella necesitó atención médica. Nunca quiso llamarla por su nombre, pues también se llamaba Leonore. El agotador intermedio con esta coqueta, que lo engañó y lo dejó plantado, inició la odisea tristaniana de Günther, alejado de la guía de su alma. Su hermosura varonil había quedado desfigurada por la viruela, en sus insolentes cantos de juerga resonaba estridentemente la desesperación y el miedo a la muerte secretos. Esperó y obtuvo a la fuerza un nuevo encuentro con Eleonore Jachmann, se perdonaron mutuamente y Günther escribió canciones de la dicha recobrada, que figuran entre lo más hermoso de su poesía lírica. Pero la dicha no perduró, ambos volvieron a ser de nuevo dos extraños. Los obstáculos que se oponían a su unión crecieron cada vez más, hasta que el poeta, muriéndose de hambre en el hospital de Lauban, declaró

formalmente que su amada quedaba libre. Los parientes de ella la obligaron a abandonar el país; Günther oyó más tarde la noticia de que se había casado, perdió la fe en ella y accedió a comprometerse con la desilusionada hija de un párroco, que le ofrecía el sustituto de la felicidad: la tranquilidad burguesa y la rehabilitación moral. Perdió su temple y por quinta vez fue a rogarle en vano a su padre que lo perdonase; comenzó a perderse a sí mismo. En el Landshut de Silesia encontró a la tercera Leonore, la infeliz esposa de un comerciante y madre de varios hijos. Su amistad provocó habladurías tan repugnantes que Günther desapareció de Landshut a medio invierno y sin despedirse de nadie. En su sexta visita a su casa paterna, el anciano lo maldijo solemnemente, y a esto vino a añadirse la maldición de su gran amor. Los rumores habían mentido, Eleonore Jachmann no se había casado, sino que permaneció soltera durante toda su vida. Günther nunca lo supo, murió sin haber descubierto el engaño. Su duelo por la mujer que cree perdida es la expresión más pura de su destino amoroso.

En sus canciones, todas estas experiencias se funden en el gran amor único que siente por Eleonore, cuyas distintas máscaras lo convirtieron en un gran poeta. Este amor recorre todos los estados de la pasión, desde la inquietud borrascosa hasta el supremo gozo de felicidad, que se entrega al placer luminoso, al juego relajado y frívolo, para luego volcarse en la duda, los celos, la renuncia y la violenta desesperación. Aquí también son los estados de dicha lo que está plasmado con más grandiosidad, sobre todo el último desaliento y el derrumbe cuando pierde definitivamente a Eleonore Jachmann. Es entonces cuando Günther renuncia a todo deseo sensual, cuando mira fijamente su negro destino, lo comprende, y lo acepta como la consumación de su amor. Renuncia a la felicidad real y reconoce, a la sombra de la que ama con toda su alma, que posee un sueño que no perderá jamás. Aquí, al final del tercer libro, también su lenguaje se resuelve en la noble naturalidad de una nueva poesía. Algunas de estas estrofas fluyen con tanta libertad y tanta veracidad, que bien podrían provenir del joven Goethe:

Mein Gott, wie ist die Zeit entronnen!
Was hast du, Herz, von aller Lust?
Dies, dass du Reu und Leid gewonnen
Und wissen und entbehren musst.

[¡Oh, Dios, cuán raudo pasa este momento! / Oh, corazón, ¿qué cosa te dejó el placer? / Esto: ganaste pena y arrepentimiento, / y ahora debes renunciar y comprender.]

Este último Günther está totalmente solo y mortalmente triste. Su corazón se ha desangrado; el poeta mira, reconciliado con el mundo y con sus adversarios, la vía dolorosa que ha recorrido y se rinde cuentas sobre el sentido

de sus sufrimientos. La imagen de Eleonore flota sobre él y le otorga la paz final. Lo mejor que ella le ha dado es el triunfo sobre la aflicción.

El amor en el mundo burgués sólo era auténtico cuando un ser conmovido en lo más profundo le guardaba fidelidad a su ídolo sin grandes palabras y hallaba para sí una forma personal del servicio amoroso. Los únicos criterios con que contaba ahora eran el corazón puro y el carácter voluntario de la renuncia. Cuando se encuentran, palidecen todas las diferencias de clase y de lenguaje. Un poeta que se consagró en esta forma fue el sencillo Johann Peter Hebel. Cuando era vicario, se enamoró de la bella e inteligente hija de un párroco de Weil, cerca de Lörrach, llamada Gustave Fecht, y su sueño más hermoso fue envejecer a su lado, como párroco, en su lugar natal de Wiesental. Sin embargo, siempre encontraba nuevas razones para posponer esta unión. Creyó que su dinero no alcanzaría para los dos y dejó plantada a Gustave. Se hizo empleado del gobierno en Karlsruhe, en donde ya ni siquiera hablaba su dialecto materno y en donde nunca se sintió en su casa. Después de veinte años todavía escribía palabras como éstas: "Me jacto y me enorgullezco de que hasta ahora, después de treinta años, aún me sienta aquí como forastero y lleve y alimente en mi pecho una nostalgia secreta, y de que podría ponerme a llorar cuando me encuentro con el más pobre diablo que puede darse sobre la tierra, con un recluta que venga del Oberland." Vivía solitario e hipocondriaco en su vivienda urbana, desde la que sólo veía un árbol que asomaba por encima de su patio. A veces se ponía a jugar cartas con la amiga ausente, haciéndose trampas a sí mismo y pasándole a ella todas las bazas. Estaba triste por no tenerla, pero parece que no se sentía culpable ante ella. En este retiro escribió los *Alemannische Gedichte* ("Poemas alemánicos"). Al correr los años, sus visitas a su tierra natal se hicieron cada vez menos frecuentes, y finalmente se suspendieron por completo. Cuando en 1801, en su época poética más hermosa, visitó nuevamente Hertingen, ya no estaban muchos de sus conocidos, y los jóvenes no lo conocían; acerca de esto escribió a Gustave: "Sentí un poco como un difunto que volviese después de cien años a visitar el escenario de su vida pasada." Ese es el tema de su narración más bella, *Das unverhoffte Wiedersehen* ("Inesperado encuentro"). También se sintieron como muertos en vida Grillparzer, Stifter, Mörike, Leopardi, Flaubert, pero en ninguno de ellos se clarificó la tristeza vital con un esplendor tan transparente.

El idilio eremita de Hebel fue aún un fragmento de la paz espiritual de una época declinante. Los poetas del siglo XIX pagaron su fidelidad interior con mayores sacrificios y las voces del mundo los pusieron en mayor peligro. También el gran amor de Stifter fue el servicio de lo divino, pero el segundo caballo del alma lo puso en situaciones graves. Cuando era un estudiante pobre, amó a la hermosa y rica Fanni Greipl en Friedberg, quien lo prefirió a todo su enjambre de admiradores y se comprometió con

él en secreto. Entonces tuvo Stifter a su alcance la felicidad en persona, el alma de su amada patria bohemia, y también él dejó que se le escapara. Su compromiso con Fanni no lo hizo feliz; sobrevinieron desavenencias, disputas, riñas, de las que casi siempre era responsable el poeta. La familia de Fanni tomó cartas en el asunto y convenció a Fanni de que debía renunciar a este amante inestable y casarse con un funcionario. Sin embargo todavía Stifter hubiera podido obtener la mano de Fanni si se hubiese enfrentado a los padres ricachones con la convicción de un hombre enamorado. Lo que echó todo a perder fue su "experimento" de jactarse ostentosamente, "por vanidad ofendida", de sus relaciones con otra amiga. Ésta fue Amalie Mohaupt, una modista vienesa que lo había engatusado con sus atractivos sensuales. En una carta inaudita rogó a Fanni, después de la ruptura, que accediese a reanudar su amor. Le dice que sólo prometió el matrimonio a Amalie en su desesperación por haberla perdido a ella, a Fanni, y que aquel día lloró incesantemente por ella, pues no ama a la otra y sólo siente placer por sus besos cuando se imagina que son los labios de Fanni los que lo besan. "Sin embargo, si me dices que ya no me amas, lo sufriré sin reproche por más que me duela el corazón, y te haré la única novia de mis pensamientos y te seguiré amando hasta morir."

Cumplió este voto. Fanni Greipl murió al dar a luz por primera vez y se convirtió en la "novia de mis pensamientos", y Amalie Mohaupt pasó a ser la esposa carente de imaginación y rebosante de mal humor, que nunca estuvo a la altura del poeta. Al principio, Stifter trató de olvidar su desgracia con el tono del humor patibulario de Jean Paul. Se burló del necio que traía dentro, el necio

> "que sólo una vez quisiera lanzarse, entusiasta y con un corazón tan grande como el universo, a un corazón femenino igual de inconmensurable, que fuera capaz de abrir un abismo espiritual en que se precipitase uno con placer y terror, y oyese cantar un trillón de ángeles. ¡Jesús y María! Teniéndola en brazos me podría dejar caer en un Niágara, pero todas son unas tontas, que consideran que esas cosas son puras fantasías, y se van a comprar sus camisitas en la tienda de moda".

También empleó este tono en sus primeras novelas. En las *Feldblumen* ("Flores silvestres") enuncia una extravagante filosofía del amor imaginario romántico, que refleja el amor sublime en el espejo cóncavo de la ironía, pero que, en el fondo, está dicha con toda seriedad.

> "Se me ocurre una idea extravagante. Los hombres muy entusiastas, los genios y los necios no deberían casarse, sino llevar el primer amor con todo su fuego exactamente hasta el primer beso —y luego irse a toda velocidad. No te enfurezcas aún, ahora vienen mis razones. Sucede que el necio y el genio, y el susodicho hombre entusiasta, se llevan de esta manera una imagen celestial a medida que se funde más con la imaginación; pues ésta la trata increíblemente bien; ahora bien, la infeliz que queda abandonada de esta manera tampoco es tan infeliz, pues hombres tan

estupendos como el fugitivo se vuelven los esposos más inadecuados, que durante cuarenta años exigen de su mujer siempre el primer beso y el primer amor, con el ardor y el entusiasmo correspondientes; además, como fugitivo no le repugna tanto como le repugnaría si fuese su esposo, con sus humores y entusiasmos, sino que sigue viendo en él, para siempre, el hombre amable, hermoso, espiritual, enérgico y semidivino, que seguramente la habría hecho muy dichosa si no se hubiese ido tan pronto. Me pregunto si tal matrimonio imaginario no es mejor y más feliz que si ambos tuviesen que tirar del yugo matrimonial con el sudor de su frente, arrastrando hacia la tumba, lentamente y con enojo, el odiado amor extinguido. Por Dios, Titus, como yo también tengo algo de iluso, al encontrar un día a la desconocida sería yo bien capaz de inflamarme cada vez más, y cuando hubiese llegado la hora en que nuestros corazones ardientes se confundiesen uno con el otro, entonces le diría: "Ahora imprimámosle a esta magnificencia el sello del dolor del adiós, para que llegue a la perfección, y ya nunca nos volvamos a ver, pues de lo contrario este momento se gastará por la vida ordinaria subsecuente y alguna vez preguntaremos en vano por él a nuestro corazón; pues entonces también estará falsificado y marchito en el recuerdo."

Así, el que escribe estas cartas en las *Feldblumen* vive como "concubino" con la imagen de Ángela separada de él, proyecta sobre esa imagen todos los deseos que quiere y le jura eterna fidelidad cuando se da cuenta de que Ángela nunca será suya. "Así, pues, guardaré su imagen como la más bella gema irreal que me encontré en este mundo." Sin embargo, rechaza a la Ángela verdadera, ofendido pueril mente, cuando cree haberla sorprendido en una infidelidad. En la versión original, el lamento de Isolda sale de su pluma: "No la perdí a *ella*, me perdí a *mí* —o es que ya no sé quién soy." Con esto presenta Stifter su propia deserción de Fanni Greipl.

Trató de librarse de su culpa convirtiendo el matrimonio con Amalie en un santuario de paz, y su arte cada vez más en un instrumento de purificación. Toda pasión le parecía entonces inmoral, su matrimonio iniciado inmoralmente fue ahora para él la escuela diaria de la renuncia. Vio en la esterilidad de este matrimonio un castigo del cielo, sobre todo cuando perdió en forma horrible a sus dos hijas adoptivas. La falta de hijos fue la mayor desgracia de su vida, que trató de olvidar en su arte. La distancia entre su existencia poética y su existencia burguesa creció en forma insoportable. Ya sólo la podía salvar haciendo poesía, en la realidad se repitió con él el matrimonio de Tristán con la Isolda falsa —con tanta exactitud como en el fracasado matrimonio de Mörike. Pensaba en la mujer perdida y vivía con la mujer que no amaba. Allá la belleza excelsa de las obras, aquí la domesticidad filistea al lado de Amalie, con los perros mimados en lugar de niños, con las opulentas comilonas y la alternancia borrascosa de riñas y exagerada ternura. ¿Cómo habría podido abstenerse de echar en cara a Amalie su esterilidad, y cómo habría sido posible que todos sus reproches no se convirtiesen en auto-acusaciones? En una ocasión, Stifter, ya muy enfermo y pocos años antes de su muerte, quedó bloqueado por la nieve en el

bosque bávaro y, presa de un miedo pánico, brotó en sus cartas su sentimiento de culpa ante Amalie en una forma estremecedora. Le pide perdón por todo lo que la hizo sufrir, se culpa de todas las desavenencias conyugales y le promete solemnemente enmendarse. Sin embargo, hasta estas palabras irradian una terrible ambigüedad.

"Estaría yo tranquilo, todo estaría bien si este terrible amor no pesara sobre mí como un castigo de Dios. El que te quiera tanto debe ser realmente un castigo del cielo por pecados cometidos que ya no recuerdo. Qué buena sería la vida sin este amor. Podría estar donde quisiese sin tener que anhelar y sufrir. Pero así siempre pienso en ti, quisiera hablar sólo una palabra contigo, recibir una sola mirada de tus ojos queridos y quisiera saber si estás bien, estás contenta."

En el caso de Gottfried Keller, la trágica queda enterrada bajo el malhumorado celibato de su vejez. El *Grüner Heinrich* ("Enrique el Verde"), que relata la historia de la desgracia de Keller en el amor, descubre la violencia de la pasión que lo sacudió en su juventud. Rara vez se ha presentado su poder demoniaco como en el capítulo *Das eiserne Bild* ("La imagen de hierro"), que describe cómo Heinrich se enferma de amor por Dortchen Schönfund. El gran amor de Heinrich es la bella y joven campesina Judith, sus aventuras con esta maravillosa figura imaginaria nos muestran lo más íntimo del alma de Keller. Heinrich ama al mismo tiempo a Judith y a la infantil Ana predestinada a morir; se deja llevar a un extraño doble juego con ambas mujeres, quienes encarnan para él la forma espiritual y la forma sensual del amor, y es abandonado por las dos al no poder decidirse por ninguna. Su amor por Ana adolece del capricho con que la corteja tímidamente, en unas ocasiones, y en otras la rechaza en forma ofensiva. Los primeros besos que le da son el fin de su encantamiento infantil, y provocan en él una "extraña transformación".

"Los besos se extinguieron como por sí solos, sentí como si tuviese entre mis brazos a un objeto irreal y totalmente desconocido; nos miramos espantados y como extraños uno a otro, aún tenía mis brazos alrededor de ella, indeciso, y no me atrevía ni a soltarla ni a estrecharla más contra mi pecho. Me pareció como si ella fuese a caer en un abismo sin fondo en el momento de soltarla, y que moriría si la siguiese aptisionando; un gran miedo y una gran tristeza se posaron en nuestros corazones infantiles."

Este retroceder tembloroso se repite con Judith. En la cálida noche de primavera, cuando Heinrich se ve acosado por la hermosa viuda, el recuerdo de Ana también desbarata esta escena de seducción. Heinrich se zafa de los brazos de Judith en el momento más capcioso, ella sonríe y lo deja ir, "de tal modo que la libertad me hirió como un cuchillo", y, alejándose con paso inseguro, no sabe si ha quedado como vencedor o como mentecato. "Sentí que mi alma estaba dividida en dos partes, y tenía ganas de esconderme de

Ana con Judith y de ésta con Ana". Esta escisión es la herida que destruye a Heinrich en la primera versión de la novela. Pues su relación con la vida es igual que su amor: no se atreve "ni a soltarla ni a estrecharla más". El Keller viejo presenta esto en la parábola en que Judith regresa y se convierte en la amiga maternal de Heinrich. Judith es más que la encarnación de la naturaleza, es la imagen primigenia con la que vivía el solitario Keller, igual que Hebel y Mörike. Andersen representó irónicamente su infelicidad en el cuento del *Soldadito de plomo*, Spitteler declamó en su heroico-trivial *Imago* una vez más la profesión de fe del amor platónico. Comparado con estas obras, el *Grüner Heinrich* aparece como un último mito del amor platónico vestido a la burguesa.

En los países meridionales, la frontera entre sensualidad y renuncia está trazada en forma distinta. En Francia e Italia, incluso los ascetas rara vez se encierran en su celda como seres inocentes. Sin embargo, también entre ellos pueden distinguirse diversas clases y grados de renuncia. Stendhal, como soltero empedernido y gran conocedor del amor, se parece a Grillparzer, pero no fue un soñador extático como éste, sino un Don Juan insaciable y melancólico como Fleming. A la edad de veintitrés años ya vivía con una amante en Marsella, y más tarde poseyó en Francia, Italia, Inglaterra y Alemania numerosas mujeres, tanto condesas y actrices como prostitutas. A pesar de todo, fue un poeta de la renuncia, que escribió sus novelas como un solitario desilusionado, enfermo, nostálgico y prematuramente envejecido. Su gran amor fue la milanesa Mathilde Dembowska, a quien veneró como al genio viviente de la pintura renacentista y la que nunca llegó a poseer; fue la única mujer que jamás pudo olvidar. Como recuerdo de su encuentro con ella escribió su gracioso libro *De l'amour*, que desdeña toda hipocresía moral y es por eso mismo una obra profundamente desdichada, como sólo lo puede ser un vividor elegante. Ese libro nos ofrece "la description circonstanciée de toutes les phases de la maladie de l'âme nommée amour". Para Stendhal, el amor es una enfermedad psíquica encantadora y de peligro mortal, que sólo cobra su belleza máxima gracias a la melancolía. Stendhal conoce la tristeza de este mal, pero no la toma a lo trágico, sino como un componente del fenómeno natural amor. "L'amour est une fleur délicieuse, mais il faut avoir le courage d'aller le cueillir sur les bords d'un précipice affreux. Outre le ridicule, l'amour voit toujours à ses côtés le désespoir d'être quitté par ce qu'on aime, et il ne reste plus qu'un dead blank pour tout le reste de la vie."

En Balzac está más marcado el rasgo visionario, y por eso es más visible el papel que desempeña el ídolo erótico. Este poeta amaba a la ciudad turbulenta de París, que lo embriagaba como un espejo del universo. Esta visión lo convirtió en el "galeote de la pluma y la tinta" para transformar la ciudad en la palabra escrita de sus innumerables volúmenes. Hubo épocas

en que trabajó sin interrupción dieciocho horas diarias, y entonces gemía: "Lo único que puedo esperar es el ataúd, pero el trabajo es un bello sudario." Como Tántalo, anhelaba los placeres que glorificaba como enterrador vivo, y a veces experimentaba tentaciones frenéticas de escapar a su prisión. De vez en cuando se permitía un corto descanso, que empleaba en pasearse algunos días en París y saborear comidas en las que consumía cantidades fantásticas de bocadillos. ¿Cómo debía ser la mujer que pudiese satisfacer el hambre de semejante adorador de la vida? Sólo la Reina de Saba podía bastarle. Tenía que estar al mismo tiempo cerca y lejos, ser accesible e inflexible, real y soñada. Y así fue exactamente como apareció.

Cuando Balzac ya tenía casi cuarenta años, recibió una carta anónima de una admiradora que se firmaba "L'Etrangère". Inmediatamente se enamoró apasionadamente de ella y la asedió durante un año, sin conocer siquiera su nombre, con sus arrebatos de amor en los que derrama ante ella toda la genial locura de su corazón. Luego el cuento de hadas se hizo realidad; la extranjera vino desde Rusia y le propuso una cita en Suiza. Balzac tuvo que hacer posible lo imposible y ganar en diez días 100 luises de oro, escribiendo libros a toda prisa, para poder viajar. Se encontraron en Neuchâtel y ella se le entregó totalmente. Esta mujer era Eva von Hanska, la esposa de un riquísimo conde de Ucrania, que tenía varios hijos pero aún era una joven beldad rubensiana con cabellos negros y una boca sensual y cruel. Los amantes juraron casarse cuando el conde hubiese muerto. Balzac estaba fuera de sí; ya se veía como señor de las posesiones ucranianas, en su cuarto de trabajo colgó un cuadro con una vista del castillo de los Hanski en Wierzchownia. Él mismo quería volverse rico, famoso y poderoso para poder convertir a Eva en la dueña de París. La saludaba con "¡Ave, Eva!" y le escribía cartas interminables, rebosantes de banal patetismo y en las que ponía a su amada por los cielos, totalmente ofuscado. "Te amo como se ama a Dios, como se ama a la dicha", dice en una de sus letanías embriagadas.

Lo que halló en realidad fue un martirio. Tuvo que hacer gigantescos esfuerzos económicos para poder enfrentarse a la situación. La segunda cita en Ginebra la pagó con un préstamo que lo comprometía a la entrega de doce libros, en su mayoría aún no escritos. Más tarde no llegaba a juntar para viajar hasta Eva, a pesar de trabajar como esclavo, porque estaba en manos de sus acreedores y porque seguía contrayendo deudas con sus adquisiciones lujosas, en vista de su casamiento. A menudo estaba en la miseria mientras su amada, sin comprender su situación, continuaba su vida feudal y lo torturaba con sus caprichos y su altanería. Sólo podía sustentarse de las pocas migajas de felicidad que ya ahora se le otorgaban. Después de algunos días maravillosos en Viena, dejó de ver a Eva durante siete años, pues se había ido a vivir a su "desierto de trigo". Al cabo de diez años de esta "vida conyugal espiritual" murió el Conde Hanski, pero ella siguió pospo-

niendo el cumplimiento de su promesa con diferentes pretextos. Balzac tuvo que tener paciencia por siete años más antes de poder conducirla como su esposa a su fastuosa vivienda parisiense, en mayo de 1850. Pocas semanas después, murió. La quimera había cumplido su misión.

Este rasgo místico del platonismo mundanizado se muestra con mayor claridad aún en Flaubert. Su celibato tuvo antecedentes parecidos a los de Keller, aunque llegó a él por un camino más sensual. También él adoró durante toda su vida a un ídolo de rasgos afines, pero este ídolo sí existió realmente, como en el caso de Balzac. Fue Marie Schlesinger, once años mayor que él, la esposa de un editor de música. Flaubert la vio por primera vez en la playa de Trouville, en donde sus padres pasaban los veranos. En aquella ocasión salvó su abrigo de la marea, ella le dio las gracias en el comedor del hotel y él tembló ante su hermosura estatuaria. El recuerdo de este encuentro quedó grabado indeleblemente en su alma. Cuando estuvo dos años después nuevamente en Trouville, vivió sumergido completamente en su nostalgia de aquella mujer, vagaba con ella en espíritu por bosques y praderas, a la orilla del mar, hablaba con ella y la oía hablar. Muchos jóvenes pasan por este estado, pero Flaubert ya no salió de él. Su amor de sombras cambió de semblante al correr los años, sobre todo cuando conoció a Marie más de cerca, pero ella siguió siendo para él la suma de la belleza, la bondad y el amor, en donde se refugiaba en todas sus horas de aflicción. El matrimonio de Marie encerraba un secreto del que el poeta no tenía la menor idea. Cuando la conoció en Trouville, aún no era la esposa legal de Schlesinger; parece que este hombre vulgar la acababa de adquirir de su marido, comprometido en un asunto de honor, como precio de su salvación moral. Esta sórdida realidad sólo fue descubierta más tarde por los biógrafos de Flaubert, quienes no cesan de sorprenderse de que el poeta no hubiera tocado a una mujer como aquella. Marie se convirtió en su espíritu protector, como Judith en el de Heinrich, en la novela de Gottfried Keller, y como Margarita en el de Fausto. Lo salvó de hundirse en el cinismo y le dio los colores para toda la belleza que creó. Cuando en una ocasión dijo que nunca poseyó realmente a una mujer, que todas fueron sustitutas de una amada soñada, también él aludía con ello a la Única, cuya imagen había mantenido pura en su alma.

Flaubert era todo menos un hombre inexperimentado cuando se retiró a su ermita de Croisset para sacrificar su vida al arte como el "último padre de la Iglesia", como el "père Cruchard de los Barnabitas". La bella poetisa Louise Colet fue su amante durante casi diez años; la veía de vez en cuando entre Rouen y París, hasta que su relación fue destruida por los celos de Louise. Cuando viajó a Egipto, se dejó seducir por las hetairas egipcias; el recuerdo de la más bella, cerca de Luxor, de su baile y de la noche que pasó con ella dejó en él una "tristesse infinie", de la que surgió

la figura de la heroína de Salammbó, en la que presenta el poder primigenio del amor sexual, que se apodera de todo y lo tritura. En *Madame Bovary* se presenta este poder bajo la vestidura burguesa, pero también visto con ojos para los que ya no existen ilusiones. Tras la ruptura con Louise Colet, Flaubert ya no buscó el amor físico. El ídolo de Trouville inició su reinado absoluto y se le apareció en el infierno y el purgatorio de sus obras amorosas —no lo pudo conducir a un cielo. En *Salammbó* arde el infierno, el purgatorio en las fantasías de la *Tentation de Saint-Antoine*, inspirada por el inolvidable cuadro de Breughel en Génova, y compuesta en tres versiones en el curso de veinticinco años. Esta obra nos permite apreciar qué tormentas de deseo tuvo que aplacar la imagen de Marie. Un punto culminante en su torrente de sueños voluptuosos y pesadillas es la aparición de la Reina de Saba, que visita al anacoreta como un fantasma seductor, sentada sobre un elefante blanco y rodeada de toda su corte, se le acerca como si él fuese Salomón y le promete, mitad reina y mitad ramera, los placeres más desenfrenados para seducirlo: "Je ne suis pas une femme, je suis un monde." La *Éducation sentimentale* describe el desencantamiento de este hechizo, la historia del amor sublime de Flaubert. Madame Arnoux es en muchos aspectos la encarnación, fiel como un retrato, de Marie Schlesinger. El final de este libro relata, probablemente según un suceso real, cómo finalmente la pasión amenaza con derramarse sobre los dos amantes, y cómo la mujer envejecida quiere entregarse al amigo, ya cansado y escéptico, y éste la rechaza.

La culpa

El poeta como acusado

No hay tragedia sin culpa. Ésta puede ser entendida de diferentes maneras, pero su sombra siempre la acompaña. Sólo quien preste oído y dé valor a la acusación contra el poeta toma en serio su destino trágico y puede escribir la historia completa de la poesía. El poeta ha sido siempre, para muchos, una aparición dudosa, y los reproches que se le han hecho no lo dejaron indiferente.

En el siglo XX se le lanza acusaciones de todos lados, parece perder definitivamente el derecho a la existencia. Quien aún lo defienda ciegamente sólo demuestra con ello que no tiene ni idea de la situación. El poeta se halla acusado públicamente porque se ha vuelto culpable, sin lugar a dudas. Lo que más se le echa en cara actualmente es su culpa política. Se le acusa de haber traicionado la causa de la libertad y a aquellos que lucharon por un mejor orden político cuando aún era tiempo. La generación actual presenció cómo flaquearon políticamente sus celebridades literarias en una forma que nunca se hubiera imaginado. En la hora de la decisión, muchos autores famosos fueron cobardes, astutos u oportunistas. Desde entonces se ha despertado una desconfianza hacia los poetas, una sospecha que proyecta una larga sombra sobre los tiempos pasados. Muchos creen ver que los poetas también se portan igual en tiempos pasados, por cobardía o por codicia, que obedecieron a señores injustos, que embellecieron las acciones de soberanos criminales, que pactaron con los enemigos del progreso. Homero quedó deslumbrado por Aquiles, Dante por el trono imperial, Goethe por Napoleón. En el siglo XIX muchos escritores se dejaron ofuscar por el falso patriotismo que engendró la soberbia nacional y llevó a Europa al desastre. En vista de todo lo que de ello nació, esa sospecha política es algo grave.

Para muchos no es menor la culpa social de la literatura, desde que Pestalozzi y Tolstoi la señalaron y trataron de repararla. La profesión poética es vista ahora como una ocupación socialmente irresponsable, que conduce a separarse petulantemente de la comunidad, a ser un parásito de la clase rica, sobre todo en los casos en que se tiene el ideal del cantor y el literato. El lastre de injusticia social que se ve crecer y acumularse en la historia se sostiene en buena parte sobre la literatura. Ésta defendió o pasó por alto esta injusticia, mostró una indiferencia difícilmente perdonable ante la miseria de los hombres y ante las maniobras de sus opresores. Al hombre, que se ha vuelto desconfiado, le parece como si la literatura hubiese sido en toda época un medio de adquirir los bienes que otros no obtienen sino a costa de un trabajo de toda la vida. ¡Cuántos autores se hicieron ricos gracias a su pluma y sirvieron al oro en vez de servir al arte! Los mar-

xistas no ven en la historia del espíritu más que este pecado original, y en la ruina del mundo burgués un castigo bien merecido, también por sus poetas y artistas.

Detrás de este rechazo está la tesis de la filosofía moderna que afirma que el poeta representa un tipo que ha quedado atrás en la evolución del espíritu humano. Quien expresó este pensamiento con los mayores resultados fue Hegel, que con ello proporcionó el armamento espiritual a todos los enemigos del romanticismo, de la visión y la inspiración. En su *Estética* declara lo siguiente: "El arte, visto desde el aspecto de su objetivo supremo, es algo pasado para nosotros", y predice el fin de la poesía. Nietzsche repitió esta crítica y esta profecía. No sólo exclamó "¡Dios ha muerto!", sino también "¡El arte ha muerto!" y le ofrendó más de una apasionada oración fúnebre. Desde entonces ya no enmudecen esas objeciones. Ya las había pronunciado Platón en su *República*. Podría uno despachartas como la soberbia de los filósofos frente al arte, pero igual de vieja es también la enemistad que le tienen los sacerdotes y los profetas.

El odio de Isaías por los cantores en los palacios y por los falsos profetas, que sólo profetizan "el engaño de su corazón", también alentó en la Iglesia cristiana. Cobró un encarnizamiento especial desde el Renacimiento, cuando se proclamó la soberanía absoluta del arte y los humanistas italianos trataron con preferencia temas obscenos para demostrar su libertad moral. El esplendor de la era clasicista se vio ensombrecido por los violentos ataques de la Inquisición contra la soberbia del arte y la ciencia. En los países protestantes, los ortodoxos y los sectaristas competían en santurronería frente al arte, en los países católicos el temor medieval y el placer moderno chocaron entre sí con enorme ímpetu. En el París clásico no sólo los jesuitas acechaban las fallas morales de la literatura profana, sino también los círculos piadosos alrededor de Port-Royal; uno de los que escarnecieron esas debilidades fue Pascal. Racine tuvo que disputar con enemigos que consideraban obra del Diablo las piezas de teatro y las novelas, y que en nombre del cristianismo lo declararon un "empoisonneur public". "¿Ne semble-t-il pas que l'on sort du christianisme, quand on entre à la comédie?" le preguntó Du Bois públicamente. "On n'y voit que la morale des païens, et l'on n'y entend que le nom des faux dieux." Ahora ya no se sabe nada de aquellas encarnizadas disputas y de los reproches que Racine tuvo que escuchar de parte de sus adversarios religiosos. "Quoi! vous comparez l'église avec le théâtre!", tronó aquel mismo Du Bois,

> les divins cantiques avec les cris des bacchantes! les saintes écritures avec des discours impudiques! les lumières des prophètes avec les imaginations des poetes! l'esprit de dieu avec le démon de la comédie! ¿No rougissez-vous pas et ne tremblez-vous pas d'un excès si horrible? . . . Je vois bien que tout vous est égal, la vérité et le mensonge, la sagesse et la folie, et qu'il n'y a rien de si contraire que vous n'ajustiez dans vos comparaisons."

La gente de mundo sólo sonreía burlonamente ante semejante ardor, pero Racine quedó confundido. También Calderón, siendo un célebre autor dramático, se ordenó de sacerdote y se retiró cada vez más al teatro religioso y a su carrera religiosa. Ya nadie reconoció en el anciano dignatario eclesiástico al poeta de la *Dama duende*, y esto no sólo provenía de que hubiese envejecido. Todo gran poeta se estremece y confunde cuando se le lanza la acusación de que únicamente juega con la verdad.

Goethe conoció las mismas dificultades en su juventud, antes de hallar el valor de pronunciarse por lo demoniaco. Sus amistades estudiantiles con hombres y mujeres de círculos pietistas lo pusieron en un grave conflicto. Estuvo a punto de creer que la poesía era pecado y que debía elegir entre ella y el cristianismo. Debió a sus piadosos amigos de juventud el gran viraje religioso de su obra, sobre todo el conocimiento de la teosofía y magia medieval, sin las cuales el *Fausto* habría sido inconcebible. La belleza del ideal de vida pietista lo atrajo hasta en su vejez, una y otra vez, hasta la figura de Makarie en los *Años de peregrinación*. Sin embargo, por lo que a él respecta sólo valoraba lo cristiano y lo griego como objeto de la plasmación poética, y Lavater y Herder no fueron los únicos que se apartaron de él por este motivo. Toda la Alemania ortodoxamente cristiana se negó a seguirlo y lo repudió como cabecilla de la impiedad. Entre los críticos cristianos de Goethe sobresale Kierkegaard, que, con su desdeñosa evaluación de lo estético y su discriminación "entre un apóstol y un genio", ha proporcionado a la moderna crítica de arte teológica sus mejores armas. Abrió nuevamente el abismo entre arte y religión que la era del Idealismo había cerrado, y predicó la diferencia fundamental entre las categorías de lo estético, lo ético y lo religioso. Según Kierkegaard, el artista está en el escalón más bajo del ascenso a la verdad, nunca sale de la "indiscreción" del pecador, pues sus manifestaciones no poseen la "autoridad" de las del apóstol. El poeta es para él un actor, un héroe de la imaginación que sueña con el bien y se embriaga con la acción sin tener jamás la fuerza para ejecutarla, un "enamorado infeliz" de la verdad y la vida recta. Este cristiano radical estigmatiza la purificación por medio del arte, en la que creyeron Schiller y Goethe, diciendo que es una evasión ante la decisión moral. Para él, la grandeza estética equivale a irresponsabilidad moral. En los *Estadios en el camino de la vida* acusa a la poesía de ser incapaz de reconocer la realidad de la vida y reconciliar al hombre con ella.[1]

Los ataques de Kierkegaard tienen un tono maligno y mezquino, que revela que este crítico hace de su penuria poética una virtud. También las

1 Los discípulos actuales de Kierkegaard prosiguen esta crítica, como Ferdinand Ebner en *Das Wort und die geistigen Realitäten* ("La palabra y las realidades espirituales"), 1921, C—E. Magny en *Les tendaes d'Empédocle*, 1945, Ignaz Zangerle en *Die Bestimmung des Dichters* ("La destinación del poeta"), 1948. En la ciencia literaria alemana ha cobrado actualidad con el *Experimentum mediatatis*, 1947, de Walther Rehm.

objeciones de Nietzsche en contra de la poesía (especialmente las de *Menschliches, Allzumenschliches*) tienen algo de este resentimiento, puesto que fueron precedidas y sucedidas de sus propios conatos de poesía. Cargó la crítica hacia el lado psicológico, hacia el desenmascaramiento risible del genio. Así ajustó cuentas con su ídolo Wagner y, más tarde, con el artista en general. Unió la sospecha moral con el sarcasmo del racionalista, que en nombre de la ciencia moderna pronunció la sentencia de muerte sobre la imaginación, y con ello se hizo portavoz de una opinión que no dejó de producir efecto. Hizo constar que "los poetas mienten demasiado", que fingen pasiones que no sienten y que logran una vez tras otra que no se extinga la "superstición del genio", a pesar de ser un atavismo. Pues, como dice, los poetas no han salido de la infancia de la humanidad y estorban el progreso. Con el fin de la religión también ha llegado el del arte. Sólo la ciencia puede servir de guía a una humanidad ilustrada.

Tolstoi condenó a la poesía en una forma inequívoca, tremendamente ingenua y conmovedora en sus escritos polémicos, sobre todo en *¿Qué es el arte?* de 1898. A ello lo impulsó su verdadera religiosidad, pues lo hizo como gran artista experimentado. Se quitó ante la faz del mundo la máscara de poeta y mostró su verdadero semblante: el de un hombre acosado por todas las pasiones y devastado por la vanidad y la soberbia, un hombre que confesaba su bancarrota espiritual y moral y que afirmaba que todos los genios admirados por la humanidad culta habían sido tan malos como él. Su gigantesca autoacusación se nos antoja ahora un presagio de las desilusiones aplastantes que el siglo XX sufrió con tantas de sus luminarias literarias. Desde entonces flota en el ambiente la acusación moral contra la poesía, aunque los estetas la ignoren.

Los defensores del poeta también justificaron indirectamente esta acusación, más que nada con los esfuerzos que hicieron por exonerarlo moralmente. Riemer afirma, para contrarrestar los rumores malignos sobre Goethe, que éste fue "un hombre perfectamente moral, puesto que nadie puede ser un buen poeta, un buen autor, sin ser al mismo tiempo un hombre bueno", y para probarlo cuenta cómo Goethe amó en todo la limpieza, el orden y la decencia, y odió toda anarquía y todo desaseo. Esta respuesta es equivocada. No cabe duda que existieron grandes poetas que, según los criterios morales, no fueron hombres buenos ni mucho menos. Lope de Vega cuenta con un registro de pecados que es memorable hasta para la España barroca. En las actas del proceso que entabló contra él el empresario teatral Velázquez por causa de su hija, parece bastante repugnante en su papel de mentiroso, difamador y seductor. Lope persiguió a su antigua amada con una frenética sed de venganza, y fue desterrado de Madrid bajo pena de muerte por ocho años. Aquellas fueron locuras de juventud, pero nunca llegó a enmendarse. Como amigo íntimo del Duque de Sessa y amante de mujeres de mala fama

cubrió de ignominia su hábito eclesiástico. Cuando era amante de la joven y bella esposa de un comerciante madrileño, no tuvo empacho en celebrar la repentina muerte del infeliz con un poema satírico. Él mismo dijo en su lecho de muerte que daría todos los aplausos que cosechó en su vida por una sola buena acción más.

La infracción moral es lo que menos se perdona al poeta en el mundo burgués, pues la moral de este mundo ya sólo se basa en una convención social de validez general. Quien, por muy grande que sea, no respete esta convención pone en tela de juicio la supervivencia de ese mundo. Los burgueses siempre se han escandalizado moralmente con Shakespeare, Goethe y Homero. No sólo los guardianes eclesiásticos de la moral, sino también los profanos, odiaron y combatieron al genio porque en sus obras prestaba su voz a las pasiones y los vicios y a menudo él mismo llevaba una vida desordenada. Aun en los casos en que no había motivo de sospecha moral, la persona del poeta provocaba con harta frecuencia la crítica de sus coetáneos. Su tendencia a la soledad, a la renuncia de la vida ingenua que vive la mayoría, despertó desconfianza y provocó el ataque a toda su estirpe. Se interpretó su soledad como rechazo de la comunidad, como falta de amor al prójimo. Este reproche fue el más amargo de todos y se agravó más todavía porque los mismos poetas se lo lanzaron mutuamente. Petrarca dice que Dante fue "de naturaleza desconsiderada y sin humanidad" y lo documenta con ejemplos. El mismo Dante teme en el Más Allá, ante todo, el castigo de su soberbia, y en el Purgatorio se acusa de ser un orgulloso. Goethe era temido, desde su traslado a Weimar y más aún desde su regreso de Italia, como hombre frío y diplomático. Él lo sabía y reflexionaba sobre ese hecho; en su vejez pensó escribir una novela llamada *Die Egoisten* ("Los egoístas"), en la que quería demostrar que "la maestría pasa a menudo por egoísmo". En el *Titan* (que debía llamarse originalmente *Das Genie*), Jean Paul describe todo el Weimar clásico como una fortaleza del demoniaco afán de poder, y se refiere tanto a Goethe como a Schiller cuando dice de un personaje principal de su novela que es "un querubín con el germen de la rebelión", que es un ser "que no podía amar nada, ni a su propio corazón, ni a otro quizá, uno de aquellos seres terribles a quienes da lo mismo derramar la sangre de otro o la suya". Después del primer encuentro con Schiller, dice de él lo siguiente: "Su figura es confusa, dura, vigorosa, llena de piedras angulares, llena de fuerzas agudas y tajantes, pero sin amor." El viejo Stendhal era temido como un hombre malo y misterioso. Cuando el secretario de Balzac le dio a éste la noticia de la enfermedad mortal de su padre, el escritor contestó: "Está bien, está bien, mi querido amigo, pero volvamos a la realidad, hablemos de Eugenia Grandet." La mujer de Tolstoi, el apóstol del amor cristiano al prójimo que condena radicalmente todo deseo carnal en *La sonata a Kreutzer*, dijo de su marido que no había conocido el sentimiento

del amor, sino sólo la avidez sensual. También Turguenev dijo de él: "Este hombre no ha amado a nadie." Dostoyevski tenía la naturaleza de Iván Karamazov. Cuando ésta se desataba, podía ser desenfrenadamente sensual y celoso, brutal, odioso, colérico y maligno hasta el sadismo. Su biógrafo Strachow vio cómo injuriaba a un criado con tal violencia que éste acabó gritando: "¡Yo también soy humano!" Estos ejemplos podrían continuarse ilimitadamente.

Culpabilidad poética

No es únicamente el mundo quien acusa a los poetas, ellos mismos también lo hacen. La culpa de su desgracia política, social y humana no recae sencillamente en la época en que viven, sino también en ellos mismos. Los grandes poetas lo saben, y los reproches que ellos mismos se hacen sobrepasan a menudo todas las acusaciones que vienen desde fuera. Reconocen que el mismo hecho de ser poeta ya es una culpa, con un apasionamiento y una claridad que sólo son posibles en un culpable.

La culpa más honda del poeta consiste en que su amor no va dirigido al hombre, sino a la poesía. Esto significa aparentemente lo mismo que: a su persona. Pero en esto se equivocan los críticos. En un poeta auténtico, esta ofensa tampoco retrocede ante la propia persona. Quien vive poéticamente no vive humanamente, peca contra el orden de la naturaleza y contra su propia humanidad. La culpa va unida a la obra de arte; la existencia de ésta confirma la de aquélla. La concentración en la obra siempre es también un acto de autodestrucción. Exige la represión de los deseos personales, la renuncia a la vida libre de los sentimientos. Ya de por sí el instinto de destrucción está ligado en forma misteriosa al amor. Los poetas no sólo son capaces de producir una obra de arte, sino también de sacrificarle todo. Esa es la base de su moral y su política, su riqueza y su dicha. Quieren dar fruto, producir obras —he ahí su cualidad característica, que se antepone a todo lo demás— Al tener esta cualidad, tienen que elegir entre dos sacrificios: el de su felicidad humana y el de su vida de poeta. Se deciden por lo primero, ningún poeta puede elegir otra cosa.

Vivir creadoramente —crear algo que nadie más puede crear—, es una dicha enorme. Pero esta dicha, vista de cerca, tiene un aspecto diferente de lo que se imaginan Riemer y sus iguales. Los poetas no son buenos, no pueden ser buenos; no lo son en el sentido moral, sino en el trágico. Buenos son los santos, que triunfan sobre el mal y retienen el dolor. Los poetas triunfan sobre el dolor y retienen el mal. Por eso tampoco son felices, pues sólo se es feliz en la medida en que se es bueno. Hay que medir al santo por su felicidad, al poeta por el sufrimiento que siente a causa de su culpabilidad

vital. Quien escapa al dolor, va a dar al Mal; quien escapa al Mal, va a dar al dolor. Esta es la posición que guarda el poeta frente al santo.

La entrega a la obra excluye al poeta del mundo que lo rodea y es la causa de las debilidades de carácter que aparecen siempre que un interés personal prevalece sobre todo lo demás. Quien está poseído por su obra, a menudo tortura o destruye a los demás con su ambición, su despotismo y su sed de poder, y dificulta la vida a sus colegas con su vanidad, su envidia y su maledicencia. Cuanto mayor es la fuerza creadora, más desconsideradas son sus manifestaciones. Goethe es el culpable del destino infeliz de más de un poeta, y también habría destruido a Schiller si en éste no se hubiera topado con una idéntica voluntad de poder. Su amistad fue precedida por un largo forcejeo de sus naturalezas potentes, y Schiller escribió por aquel tiempo de la "muy extraña mezcla de odio y amor" que Goethe despertaba en él. "También yo sería infeliz si tuviese que estar con Goethe con más frecuencia; no muestra su corazón un solo momento ni ante sus amigos más íntimos, a todo se escapa; creo efectivamente que es un egoísta en un grado extraordinario... Me parece como una mujer orgullosa y mojigata a la que hay que hacerle un niño para humillarla ante el mundo."

No tiene sentido embellecer o negar estos hechos. Sí lo tiene, en cambio, buscar el criterio con el que deben evaluarse estas virtudes negativas. El mal y el bien tienen aquí un significado diferente del que tienen en otras partes. De esos actos injustos nace la riqueza artística. Los fanáticos morales entablaron los procesos de escándalo contra Flaubert y Baudelaire y acusaron a Goethe de la muerte de Schiller por no ser capaces de comprender el sentido del arte y la ley de su nacimiento. Sus conceptos son demasiado estrechos. En el Soneto CXXI, Shakespeare les responde con estas palabras:

I may be straight though they themselves be bevel;
By their rank thoughts my deeds must not be shown.

[Yo puedo ver derecho, aunque ellos miren de través: / no hay que apreciar mis actos por sus pensamientos impuros.]

En una obra del cristiano Gotthelf, un párroco dice: "Y así como sucede con los seres, así debe ser también con las fuerzas; por más malas que sean, que Dios las unza al arado y trabaje con ellas su campo, para que reverdezca y dé frutos. Si quitara uno de la tierra todo lo que en ella hicieron la codicia, la envidia, la ambición, etc., el mundo ofrecería un aspecto bien miserable." El ateo Flaubert dijo respecto de la corrupción moral de Musset lo siguiente: "C'est que, hélas! le vice n'est pas plus fécondant que la vertu, il ne faut être ni l'un ni l'autre, ni vicieux, ni vertueux, mais au-dessus de tout cela."

Sólo cuando han sido escombrados los conceptos falsos sale a luz el problema verdadero de la culpa poética. Sigue siendo un secreto y debe

quedar en su oscuridad. Únicamente cuando ella misma se revela podemos contemplarla y aprehenderla como señal de lo que significa en su totalidad. Conocerla es lo más doloroso para el poeta. No es en todas partes la misma y no todos la comprenden y la soportan en forma idéntica. La base común a todos es el pecado contra el amor, pues ningún ser humano puede vivir sin amor, y su destrucción es lo más difícil de perdonar y reparar. Toda la obra de algunos poetas nació del arrepentimiento inextinguible por una acción irreparable, que sólo podía expiarse simbólicamente u olvidarse en una labor infatigable. Este dolor encadena al poeta con fuerza suprema a su escritorio. Paga la deuda que tiene con la vida creando obras. Sólo puede disminuirla, nunca liquidarla, pues con su trabajo vuelve a crecer de nuevo.

Formas de Culpabilidad

1

La culpabilidad humana más oscura está ligada a la vida mágica de poeta. La culpa que Orfeo siente por causa de Eurídice es el requisito de todo su arte: interrumpe su tranquilidad de muerte sin ser capaz de conducirla nuevamente a la vida. Un mago como éste, ¿será siquiera capaz de reconocer su debilidad? Pues sólo conoce el ciclo de sus sentimientos a través de los extremos del éxtasis, el despertar y la desesperación. Ahí no hay bien ni mal, solamente embriaguez y despertar, esperanza y temor. El mago tendría que verse a sí mismo desde fuera, o alguien tiene que observarlo, si las normas morales han de tener validez para él. Esas normas no cuentan para él mientras esté activa su fuerza mágica, pues convierte constantemente su culpa en poesía.

Así es como se plantea la cuestión de la culpabilidad en Goethe. En este poeta, la culpa está tan indisolublemente entrelazada con su obra poética, que muy pocos tienen idea de su existencia o la admiten con algo más que frases insustanciales. Sólo se admite que el joven Goethe sufría bajo el peso de fuertes sentimientos de culpa porque él mismo lo insinúa en *Poesía y verdad*. Pues el amor por Friederike Brion no se redujo al idilio parroquial en el que lo utilizó posteriormente. Fue *Willkommen und Abschied* ("Bienvenida y adiós"), y el desaparecer sin una sola palabra de Sesenheim, en donde ya se contaba con el casamiento, fue un adiós peor que el de la canción. Ocho años después, el amante infiel cabalgó solo para ver a la abandonada y obtener su perdón, porque en el tiempo transcurrido había luchado en vano por absolverse a sí mismo. En el encuentro con Lotte Buff, con Maxe Brentano, se renovó otra vez su culpa amorosa. A ella se debe aquella escena en el *Werther* en la que el soñador que ya se acerca al suicidio se convierte en defensor de un asesinato, quien acaba de cometer la acción de la cual sería capaz él mismo.

Un joven campesino ha matado por celos al criado de una viuda, cuya mano pierde como resultado de su crimen, y Werther intenta en vano salvar al infeliz, al que considera inocente porque comprende profundamente su situación. Poco después, Werther escribe a Lotte que frecuentemente le atormenta la idea de "¡Asesinar a tu marido! ¡A ti! — ¡A mí!" Finalmente se destruye a sí mismo. Este suicidio fue la confesión de culpa más violenta del joven Goethe.

Sólo después del viaje a Italia Goethe se sintió inviolable como artista. Entonces profesó la moral de la naturaleza creadora. Lo que aumentaba su productividad era bueno, lo que la estorbaba era equivocado y malo. Ya no se consideró un hombre bueno, sino un hombre creativo, y cuanto más envejecía, con más rigor se ajustaba a esta máxima. Riemer nos cuenta de ciertas aversiones de Goethe por el ajo y "algunas plantas umbeliformes como el perejil, el comino y otras"; la misma repugnancia instintiva determinaba también su relación con la gente y lo hacía ora amable, ora odioso. El pequeño Weimar le parecía soportable porque proporcionaba suficiente alimento a este instinto amoral. "Vivían aquí notabilidades que no se llevaban bien entre sí; esto produjo la situación más animada posible, que estimulaba y conservaba la libertad de todos." Pero esto sólo rezaba para naturalezas vigorosas, no para los débiles como Eckermann, cuya dicha destruyó Goethe con un egoísmo atroz a fin de amoldarlo a sus intenciones. Su relación con este fidelísimo amigo, tal como se conoce por los diarios de Eckermann, es bien condenable desde el punto de vista moral. Cuando este tímido admirador llegó a visitarlo por primera vez, lo engatusó como una araña, le obstruyó cuidadosamente todos los escapes, lo mantuvo en la incertidumbre hasta que ya no podía escapársele. Su ingratitud y su falta de sinceridad amargaron la vida de Eckermann; ése fue el precio que el talento menor tuvo que pagar por la gloria que ganó a la sombra de Goethe. "Oh, yo también puedo ser bestial y lo hago a las mil maravillas", dijo Goethe una vez al Canciller von Müller. Cuando éste le preguntó si era feliz con esa fe, respondió: "La dicha no es lo que importa, sólo se trata de mi existencia y de la condición verdadera de las cosas. No quiero tener las esperanzas y los temores de un común filisteo; por eso siento la mayor repugnancia por las habladurías y las palabras consoladoras de los doctores." Más claras todavía fueron las palabras que dijo a Lord Bristol cuando éste le reprochó el daño que había causado con el *Werther;* le contestó "¡Cuántos millares de víctimas mueren por culpa del sistema comercial inglés! ¿Por qué no he de tener yo también el derecho de consagrar algunas víctimas a *mi* sistema?"

Las víctimas de este "sistema" fueron, como siempre, las mujeres amadas por Goethe. Minna Herzlieb fue la víctima del destino mágico de las *Afinidades electivas,* al que la expuso en la novela con el nombre de Ottilie. El argumento y la heroína de esta obra ya estaban esbozados cuando volvió a ver en Jena a la floreciente joven. Ella fue la primera mujer a la que se acercó

ya casado, y la vida de Minna quedó trastornada para siempre cuando Goethe se retiró repentinamente. Su matrimonio se tornó infeliz, cayó en la melancolía, como su retrato literario, y finalmente en la locura. Lo mismo sucedió en los acontecimientos personales que acompañaron la creación del *Diván de Occidente y Oriente*. Sus canciones nacieron del éxtasis que Goethe ya casi no podía esperar sentir cuando viajó a su patria renana, en el verano de 1814, lleno de nostalgia de la juventud. En la casa del banquero Willemer, en Francfort, se dejó hechizar por la bella e inteligente mujer de éste, y también la hechizó tanto a ella que al poco tiempo ardía en amor por él. Pero también aquí llegó la hora inflexible en que el juego se puso serio y Goethe tuvo que decidirse. Este momento sobrevino en Heidelberg, cuando se apartó bruscamente de Marianne porque se dio cuenta de que únicamente amaba a la Suleika que veía en ella. Sin embargo, no pudo dejar de pensar en la que lo esperaba en Francfort, y ya al verano siguiente, pocas semanas después de la triste muerte de su mujer, sucumbió a la tentación. Pero la diligencia en que viajaba se volcó dos horas después de haber partido, y Goethe regresó profundamente impresionado a Weimar. Marianne fue presa de una grave enfermedad que duró décadas y que ocasionó su trastorno total. Los intentos de Willemer de curarla con una nueva visita de Goethe fracasaron porque éste nunca le respondió. En vez de contestar con una carta las llamadas anhelantes de la infeliz, también las convirtió en versos:

Und warum sendet
Der Reiterhauptmann
Nicht seine Boten
Von Tag zu Tage?
Hat er doch Pferde,
Versteht die Schrift.

[Y el capitán, / ¿porqué no manda / sus mensajeros / de día en día? / Tiene caballos, / conoce la letra.]

Esto ya no era buscar refugio detrás de una imagen salvadora, como en la juventud, ya no era un juego sublime como al comienzo de la época feliz en el molino de Gerber. Era un juego demoniaco, era el ejercicio de la maldad. Goethe se entregó a él conscientemente y sin arrepentimiento.

Sus admiradores ciegos no cesan de argumentos para convertir estas sombras en la luz más radiante, y esos argumentos tienen la culpa de que algunas de las obras principales de Goethe, sobre todo las *Afinidades electivas* y la segunda parte del *Fausto*, aún pertenezcan a los libros sellados. Aquí se encuentra uno ante el Goethe más inquietante y menos comprendido. Kierkegaard vio en su actitud como amante la falta de carácter del hedonista que no es capaz de ninguna decisión moral, sino que se refugia constantemente en la imaginación. Pero él se equivocó tanto como los estetas que defienden a

Goethe contra todo juicio moral. Goethe se decidió con toda conciencia, a costa de la amada viviente, contra el bien, en favor de la culpa moral y el mal. Mientras no deje de negarse esto, no podrá comprenderse el segundo *Fausto*. Un punto clave para su comprensión y su malentendido lo constituye la escena en que la Preocupación aparece en el palacio del Fausto centenario. Cuatro viejas grises rondan en torno al palacio, pero tres de ellas no pueden entrar: la Indigencia, la Culpa y la Pena. La Culpa no obtiene acceso al Fausto que acaba de destruir la tranquila dicha de Filemón y Baucis. Esto no es incomprensible, pues corresponde a la ofuscación de Fausto, pero es monstruoso. Lo que sí es incomprensible es que a los comentadores les parezca aceptable. El mago Goethe no conoce el Bien ni el Mal. Tampoco su Diablo encarna al Mal; Mefistófeles está concebido de antemano como figura irónica y es demasiado ingenioso para poder representar al principio del Mal. Para Goethe, el contraste entre Bien y Mal queda eliminado por el concepto mágico y oscuro de lo demoniaco, acerca del cual hace notar que no es ni diabólico ni angelical, puesto que hace cosas buenas y a veces se alegra de la desgracia. De ahí que tampoco Goethe conozca la culpa, y ya en la canción del arpista hace a los dioses responsables de todas las fallas humanas. Únicamente conoce la preocupación, este equivalente mágico de la culpa, su forma relativizada y subjetivamente atenuada.[2]

El egocentrismo del mago es incapaz de salir de sí mismo y decir algo acerca de los órdenes metafísicos. Su dominio es el de los elementos y los fenómenos primigenios, se extiende hasta las Madres y otros demonios naturales. Pero no debemos esperar de Goethe, o de Grillparzer o Shakespeare, una palabra sobre Dios. Esa palabra la pronunciaron Dante y Sófocles, los sacerdotes y los profetas.

El tratamiento del problema de la culpa es la gran debilidad del *Fausto*. Esta cuestión reaparece a lo largo de toda la segunda parte. La continuación comienza con un sueño mágico de Fausto, que borra de su memoria el crimen cometido en Margarita y que sustituye la expiación por un segundo rejuvenecimiento en la fuente del olvido. Goethe dijo sobre estas escenas que no había encontrado otra solución que la de paralizar totalmente a su héroe y considerarlo aniquilado, para despertarlo de esta muerte aparente con ayuda de espíritus bienhechores y conducirlo a una nueva vida. "Todo es compasión y la más profunda piedad. No se celebra un juicio, y no se pregunta si se lo mereció o no, como podrían hacerlo jueces humanos." Fausto no comparece

2 También W. Emrich hace resaltar esta relación entre magia y preocupación: "La magia, la preocupación y la antinatural pérdida de sí mismo, en el personaje Fausto, están estrechamente relacionada entre sí" (*Die Symbolik von Faust II*, "El simbolismo de Fausto II", 1943, pág. 470). Sin embargo, este crítico de seriedad incontestable también cree poder interpretar la ceguera de Fausto, debida a la Preocupación, como una "gracia profunda y beatífica", y lo absuelve de toda culpa: "Como Fausto no es culpable en el sentido de un delito moral único, sino en el de un destino natural total, sólo puede ser redimido también bajo aspectos totales" (*op. cit.*, pág. 480).

ante jueces humanos, sino ante Dios— o así parece, por lo menos, en el Prólogo en el cielo. Originalmente, la obra debía terminar con un gran juicio divino, en el que Dios padre y Mefistófeles sopesarían el mérito y la culpa de Fausto. Pero Goethe eliminó esta contraparte necesaria al Prólogo en el cielo, de tal modo que ahora queda suspendido en el vacío. Este fue el requisito necesario para la redención de Fausto. Este "olvido" de la culpabilidad de Fausto explica el que Goethe mande finalmente al cielo a su héroe criminal aliado con el Diablo.[3] En esto se distingue del mago Shakespeare. Tampoco éste juzga al Mal. Pero lo considera un engendro de las tinieblas, y quien hace un pacto con él se hunde en el Infierno. Sólo se puede comprender totalmente a Goethe reconociendo que se hizo culpable, y cómo, al hacer su poesía.

En el satanismo del *Fausto* culmina la inmoralidad estética del romanticismo alemán. Sólo Goethe fue capaz de llevarla hasta estas consecuencias sin sentir remordimientos. Todos los demás se espantaron ante ellas y retrocedieron a medio camino, les faltó el valor o el lenguaje. Todos ellos se tuvieron que enfrentar al problema de la culpa en un momento dado, y nadie se atrevió a contestar de esa manera. Dejaron de ser poetas demoniacos o cargaron con su culpa como algo fatal que los llevó a la melancolía. La poesía mágica se volvió "flor del mal", se consagró a plasmar su culpa. "El melancólico —dice Kierkegaard— no quiere olvidar nada, no quiere recordar que ha sido perdonado; quiere meditar la culpa, y por eso no puede creer." El sentimiento de culpabilidad se convirtió, ya dentro del romanticismo alemán, en la principal fuente de la poesía moderna. El motivo más profundo de Hoffmann es la culpabilidad del artista. En el *Fräulein von Scudéry* ("La Señorita de Scudéry") presenta su secreta identidad con el criminal. En los *Elixiere des Teufels* ("Los elixires del Diablo"), el monje embriagado por el brebaje infernal se convierte en un libertino y un criminal de una conciencia de poder satánica, que sólo se desploma en el interrogatorio y está dispuesto a confesar todo cuando se aprehende a otro monje también llamado Medardo, que se acusa de todos los crímenes del primero y es ejecutado, mientras queda libre el verdadero monje criminal. Desde ese momento, el doble sacrificio persigue a Medardo y lo lleva a la locura. Pero se cura en Italia, regresa a su monasterio y se convierte en un santo. Aquí tenemos la pesadilla de la voluptuosidad, la culpa y la expiación que acompaña a los poetas órficos, pesadilla que también Grillparzer sueña en sus dramas.

También Eichendorff se preocupó mucho del pecado por el arte. Sabe que

[3] Emrich señala que, desde el *Werther*, Goethe ya nunca deja que sus héroes expíen su culpa, sino que siempre busca para ellos una reconciliación. "El vencerse a sí mismo es para Goethe, necesariamente, un olvidarse de sí mismo, un olvido en el seno de la naturaleza, sobre todo de la naturaleza física y real. Ese acto no aparece como una decisión ética, sino como un triunfo físico-cósmico sobre la propia persona, un triunfo que está profundamente arraigado en la ética del ser y natural de Goethe" (*op. cit.*, pág. 84). No obstante, eso no es "el grano supremo de lo trágico", sino su disolución mágica.

junto a la poesía pura también existe una poesía maldita. En sus obras de juventud, tanto las narrativas como las líricas, discute continuamente esta contraposición, y sus libros sobre historia de la literatura, olvidados injustamente, se basan precisamente en ese contraste. Muchas de sus canciones más hermosas hablan del peligro mortal del que se siente amenazado. En sus estrofas *An meinen Bruder* ("A mi hermano"), de 1813, se presenta como uno que peligra eternamente y casi está perdido, y ruega a su hermano fuerte que rece por la salvación de su alma. A los cincuenta años, dirige a Dios este *Dank* ("Agradecimiento") por su protección:

Mein Gott, dir sag ich Dank,
Dass du die Jugend mir bis über alle Wipfel
In Morgenrot getaucht und Klang
Und auf des Lebens Gipfel,
Bevor der Tag geendet,
Vom Herzen unbewacht
Den falschen Glanz gewendet,
Dass ich nicht taumle ruhmgeblendet,
Da nun herein die Nacht
Dunkels in ernster Pracht.

["Mi Dios, te doy las gracias / porque mi juventud, por encima de todas las cumbres, / cubriste de albor y de sonido / y, en la cima de la vida, / antes de terminar el día, / inobservado del corazón, / alejaste el falso esplendor / para que no vacile ofuscado por la fama, / ahora que ya la noche / oscurece con grave magnificencia."]

El Brentano converso nunca halla un tono tan límpido. Únicamente cuando aún lucha por su salvación espiritual, como en el *Frühlingsbrei eines Knechtes aus der Tiefe*, habla en forma conmovedora y convincente. Cuando calla su desesperación y pretende cantar como un alma salvada, sigue oyéndose su arrepentimiento y su temor, que ninguna penitencia logró calmar. Zacharias Werner, que se presenta a sus contemporáneos como un gran pecador arrepentido, ofrece un espectáculo tan repugnante como el de sus días de presunción poética. Su famoso preámbulo a la *Mutter der Makkabäer* ("La madre de los macabeos") es ilegible, tanto por su vanidad como por las frases hipócritas con que remite al cielo a aquéllos que le exigen el cumplimiento de sus promesas poéticas. "Pero lo que me consuela especialmente de la probable inconclusión de lo que podría llamar segunda parte, es la perspectiva de nuestra segunda parte general, en la que, ya en la primera escena, el consuelo de que allí se darán a conocer todas nuestras obras no se dará en especial *a todos nosotros*, pero sí, gracias al Único, que es quien hace todas las obras, será posible a aquel que se redimió por propio mérito no sólo reconocer a las demás, sino reconocer a Él como Él lo reconoció. Cifrando mis esperanzas en Aquel que aún no he ganado, considero, como el maestro de los paganos, que todo es basura, para poder ganarlo, y a Él los encomiendo con respeto

y con amor, en la vida y en la muerte, a vosotros todos, queridos amigos y queridos enemigos." Esta suficiencia santurrona ya no tiene, efectivamente, nada que ver con la poesía.

De todos los poetas de cuna romántica, quizás fue Annette von Droste-Hülshoff quien vivió con más profundidad la lucha entre arte y cristianismo. El testimonio de ello está en *Das geistliche Jahr* ("El año eclesiástico"), el ciclo de poemas que escribió en las tres grandes crisis de su vida. La primera se produjo con la pérdida, por propia culpa, de sus dos amigos de juventud, que la amaban y uno de los cuales era objeto de la pasión que ella misma sentía. Le escribieron una carta redactada por ambos, en que daban por terminadas sus relaciones, y que le valió a ella la fama de coqueta y una grave enfermedad. La abandonada esperó durante largo tiempo que los amigos desairados le escribiesen una carta de perdón, y en esta conmoción perdió su don poético. Veinte años después, solitaria y desesperada, se sumió en la lectura de Angelus Silesius y continuó su obra de confesión con un frenesí religioso que hizo temer a su familia por su razón. En muchas de estas canciones, esta mujer candente y fría se retuerce las manos por su falta de cariño, por su incapacidad de entregarse a la vida. En los últimos meses de su existencia de eremita terminó su manuscrito, bajo la impresión de la desilusión que le produjo Levin Schücking. Es entonces cuando ve con claridad la culpa de su vida y cuando sólo puede tener esperanza en el perdón divino. En el poema final, en el que predice su muerte próxima, define esta culpa.

Mir bricht der Schweiss
Der tiefsten Angst
Auf Stirn und Hand. Wie dämmert feucht
Ein Stern dort durch die Wolken nicht!
Wär es der Liebe Stern vielleicht,
Die zürnend mit dem trüben Licht,
Dass du so bangst!

[Siento el sudor / del miedo más profundo / en frente y mano ¡Cuán húmeda reluce / allá una estrella por entre las nubes! / ¿Será quizá el astro del amor, / que te contempla, turbio e iracundo, / lo que te da pavor?]

En estas confesiones de culpabilidad, la poesía del Yo romántica se libra a sí misma. Aunque no hablen de ninguna redención, sí representan una profunda expiación humana. Sin esta retractación cristiana sólo era posible, para la culpa poética del romanticismo, una solución trágica, la caída a las tinieblas, como demostraron Kleist y Hoffmann, Shelley y Grillparzer. Shelley se consideró como un enviado del amor puro, que él entendía paganamente como una fuerza cósmica, y durante toda su vida caviló acerca de la relación entre los sexos verdadera y grata a Dios, que se había corrompido por la moral dominante. Él medía la moralidad de una relación con la dicha física y espi-

ritual de los amantes. Si poseían la pureza del corazón, podían acogerse a los estatutos sagrados de la naturaleza, al *"great secret of love"*, y sustraerse con ello a todo juicio de la moral burguesa. Aprobada su unión mientras fuesen completamente felices: si la alegría se turbaba, había llegado el fin natural del pacto amoroso. Exactamente igual, sólo que con un tinte cristiano, ya Milton había elevado el egoísmo masculino a principio erótico y había hecho el disparatado intento de subordinar el matrimonio, esta comunidad perdurable de los sexos, a la pasión transitoria. Ambos tenían en mientes, en estas teorías, al ideal platónico, que en los días del amor caballeresco había conducido a la rigurosa discriminación entre matrimonio y amor sublime. Los trovadores tenían sobre esto opiniones más sabias que Shelley, quien convirtió en acción sus descabelladas exigencias. A los diecinueve años de edad, se dejó persuadir por la bella Harriet Westbrook, la hija de dieciséis años de un propietario de café, a que la raptara de su pensión de señoritas y se casara con ella. Fue un matrimonio infantil, una aventura llena de exaltada felicidad que muy pronto llegó a cansarlo. Abandonó a Harriet con sus dos hijos; la infeliz se entregó a la prostitución y finalmente se arrojó al río. Shelley se consideró totalmente inocente, puesto que siempre había querido lo mejor para ella. La había abandonado para huir con Mary Godwin, que lo fascinó por su espíritu elevado y vivió con él como amante. Después del suicidio de Harriet se casó con Mary, pero tampoco le fue fiel, sino que la dejó marchitarse miserablemente a su lado al enamorarse de una tercera. Siguió siendo el niño entusiasta e inocente al cual toda belleza impulsaba a la fantasía, pero que quedaba defraudado por una y otra mujer cuando la tenía a su lado en la realidad. Las mujeres se arrojaban en sus brazos porque las adoraba, y lo pagaban al ser aniquiladas por él, pues las destruía despreocupadamente como un niño que arranca una flor. Su teoría del amor le permitía saltar por encima de toda la desdicha que causaba. También él se hizo culpable, no por delito contra la moral burguesa sino contra la ley del amor que invocaba. Haciendo absolutos su dicha y su placer, desatendió su aspecto más profundo, el dolor. Su caída al Golfo de Spezia desde un barco de vela parece el acto vindicatorio de una divinidad de la Antigüedad.

También la culpabilidad de Grillparzer consistió en su falta de amor. Como poeta está muy por encima de Shelley, pues conocía su culpa y la convirtió en el eje de su obra. Como Baudelaire, hizo poesía de su condenación, cuyas causas se renovaron constantemente en su trabajo creativo. Casi todas sus obras están ligadas a un drama erótico personal que lo convertía en pecador. Sus relaciones apasionadas se entrecruzaban en tal forma, que a menudo tenía que desempeñar varios papeles de amante en un mismo día. Su enredo más grave y peligroso sobrevino en los días en que escribió *Das goldene Vliess* ("El vellocino de oro"). Su modelo para la Medea fue Charlotte von Paumgarten, la hermosa mujer de su primo, a la que amó con pasión

durante tres años. Después de romper definitivamente con ella se comprometió con Kathi Frohlich y sucumbió al mismo tiempo a los encantos de la esposa del pintor Daffinger. Por esta época visitó por última vez a la moribunda Charlotte y ésta se despidió de él con palabras aniquiladoras. Grillparzer relata esta escena de la manera siguiente:

"Ayer por la tarde fui a ver a Charlotte, mortalmente enferma y que ya ahora parece una muerta. Cuando estuvimos solos por algunos instantes, se volteó hacia mí y me dijo: "Preferiría morir a ser la causante de todo esto." Pero no quedé muy impresionado. No sentí ninguna emoción fuerte, salvo un profundo horror por mi propia indiferencia, y me retiré al cabo de poco tiempo. ¡Dios mío! ¿Puede uno llegar al extremo de sólo mirar a los hombres como figuras de una comedia que atraen o repelen únicamente por su concordancia o discrepencia con la idea, sin sentirlos como algo vivo, que tiene penas y alegrías, voluntad y alma? ¿Puede uno condenar a todo su ser a la pasividad y al embotamiento por estar obstinado en una clase de actividad, y esta actividad se nos niega? Necesito una gran enfermedad o una gran desgracia que penetren hasta lo vivo y despierten otra vez al hombre, pues de otro modo también el poeta está perdido."

El horror que aquí se apodera de Grillparzer se convierte en horror ante el poeta. La Medea agonizante le hace ver a Grillparzer que no supo apreciar su amor, y él se espanta ante su propia indiferencia frente a esta revelación, pero únicamente porque teme por su arte. Las acusaciones que se hace a sí mismo de su incapacidad de amor, que llenan las páginas de sus diarios, sólo están dichas en este sentido artístico. El día en que murió Charlotte, apuntó en su diario:

"Hoy, 16 de septiembre de 1827, murió Charlotte a las 12 y media del día. Si sólo hubiese sabido que esta naturaleza, aparentemente vana y hasta coqueta, era tan intensa y de sentimientos tan perseverantes, no habrían sucedido ciertas cosas, y algunas andarían mejor. Yo la abandoné, la maltraté. Quizá fui una de las causas de su muerte. Pero Dios sabe que yo no tenía ni la menor idea de que esta pasión había echado raíces tan profundas. El único punto poético en toda su vida fue este amor —y de él murió. Daría yo mucho por un dolor, una desgracia, una desesperación que —aunque sólo fuese por una hora— disolviese todo mi ser en un sentimiento y que —sólo por una hora— me librase de esta frialdad racional que me acecha y que aparece como un bufón sarcástico entre todas las cortinas... Si sólo hubiese sabido..., no tenía ni la menor idea..."

Estas palabras sentencian al hombre, pero también al poeta. La creciente melancolía y la extinción de su fuerza poética fueron el castigo con que Grillparzer pagó su desamor.

2

La conciencia de culpa pesa en forma grave y manifiesta sobre los videntes. En el comienzo de su carrera está el conocimiento de que el mundo está apri-

sionado por el pecado y dominado por el Mal. Proclaman la abyección humana y el juicio venidero, y pueden hacer esto porque no temen a juez humano, sino que únicamente se someten al fallo de Dios y de su propia conciencia. Estas instancias juzgan con más rigor que todas las humanas. Sólo el hombre puro puede ser allegado de Dios, y el mismo profeta es el que sabe si puede llenar el terrible requisito. He ahí la cuestión vital para los profetas del Antiguo Testamento. Amós invoca solemnemente su pureza, pero algunos que vienen después, como Jeremías, luchan infelizmente por obtenerla o pierden el ánimo por las condiciones sobrehumanas de su profesión.

Dante también está envuelto en la sombra de esta gravedad gigantesca. También él aprehende su culpa en forma metafísica, como pecado ante Dios, y asciende por el camino de la purificación moral hasta llegar al trono de la piedad divina. La pantera del placer sensual, el león de la soberbia y la loba de la codicia intentan obstruirle este camino. El relato que Francesca da Rimini le hace en el Infierno acerca de su amor pecaminoso por Paolo Malatesta, encendido por la lectura de una novela caballeresca, lo conmueve tanto, que pierde el conocimiento. En la cumbre del monte del Purgatorio, cuando ve a Beatriz por primera vez, pierde nuevamente los sentidos, tanto lo quema la "ortiga del arrepentimiento". Llorando le pide perdón a Beatriz por su infidelidad en la tierra, y se le otorga la gracia de poder olvidar su culpa.

Nada confirma tanto la autenticidad del profetismo de Hölderlin como el hecho de que también él aún considera que le atañe el problema de la culpa religiosa. Como poeta tiene una responsabilidad que puede aniquilarlo. Siente esta carga con creciente inquietud y finalmente se desploma bajo ella. El miedo a fallar en la relación desigual entre Dios y hombre es su sentimiento predominante. Desde el Hyperion, invoca el mandamiento de la pureza, que el poeta consagrado debe cumplir, a diferencia del poeta profano. Pero ya en la versión primaria, Hyperion reconoce "con el corazón estremecido" que no puede mantenerse por sí mismo, que sólo el amor lo puede liberar de su vacío, y tiembla ante el peligro que lo amenaza con el amor. También en la versión definitiva se siente tan perdido antes del encuentro con Diótima, que el esplendor de la vida se apaga para él y ya sólo se considera a sí mismo como un instrumento "con cuerdas rotas". "Existe un enmudecimiento, un olvido de toda la existencia, en que sentimos como si hubiésemos perdido todo, una noche de nuestra alma en que no brilla para nosotros ni una estrella, ni siquiera un leño podrido." Tiene momentos en que teme "la risa de un niño", en que todo su ser se siente "conmovido por nada", y reconoce que "nacemos para nada, amamos una nada, creemos en la nada, trabajamos para nada y nos convertimos paulatinamente en nada; ¿qué culpa tengo yo de que se os doblen las rodillas si os ponéis a reflexionar seriamente?" Sigue diciendo que de nada sirve arrodillarse para rezar y retorcerse las manos, que con eso no se puede acallar "el grito de la verdad": "Si contemplo la vida, ¿qué es lo último

de todo? Nada. Si me elevo en el espíritu, ¿qué es lo más alto de todo? Nada." Sólo podemos comprender a Holderlin si tomamos en serio estos accesos nihilistas.

Después de la muerte de Susette Gontard arreció este temor en su alma. *Menons Klagen um Diotima* ("Lamentos de Menón por Diótima") giran en torno al hecho de que Diótima le enseñó a cantar "con más alegría" de los dioses, pero ahora su duelo por ella ha sofocado esa alegría:

Dies ists, dies mein Gebrechen, ich weiss, es lähmet ein Fluch mir
Darum die Sehnen und wirft, wo ich beginne, mich hin,
Dass ich fühllos sitze den Tag und stumm, wie die Kinder,
Nur vom Auge mir kalt öfters die Träne noch schleicht,
Und die Pflanze des Felds und der Vogel Singen mich trüb macht,
Weil mit Freuden auch sie Boten des Himmlischen sind,
Aber mir in schaudernder Brust die beseelende Sonne
Kühl und fruchtlos mir dämmert, wie Strahlen der Nacht,
Ach! und nichtig und leer, wie Gefängniswände, der Himmel,
Eine beugende Last, über dem Haupte mir hängt!

[He ahí mi flaqueza, yo sé que una maldición entorpece / por ello mis músculos y al comenzar me derriba; / quedo en el suelo insensible, y mudo como los niños, / sólo escurre de mis ojos a menudo una lágrima fría. / Y me entristece la planta del campo y el cantar de las aves, / porque con gozo también ellas son mensajeras del cielo; / pero en mi pecho aterido, el sol que a todo da vida / sólo brilla frío y estéril, como con rayos de noche. / Y el cielo, ¡ay! vacío y muerto como muralla de cárcel, / pesa sobre mi frente como una carga aplastante.]

Hölderlin ve su culpa en esta tristeza humana que lo incapacita para la videncia. Por eso trata en el *Empédocles* la pretensión profética como un delito religioso. Empédocles reconoce que con su confianza en sí mismo ha pecado contra los dioses, y se arroja al Etna para reconciliarlos. Las grandes confesiones líricas de esta época muestran igualmente cómo la antigua preocupación de los profetas por la pureza del corazón va socavando la seguridad de Holderlin. Ya no puede glorificar lo divino sin exclamar al mismo tiempo su ¡Ay de mí!, que es el significado de este mensaje cuando es un impuro quien lo pronuncia y cuando únicamente es su mensaje personal. El ejemplo más claro es el muy citado himno *Wie wenn am Feiertage* ("Como si en el día de fiesta..."), que desemboca en una de esas expresiones de pavor, en las que se queda sin palabras.

Doch weh mir! wenn von selbstgeschlagener Wunde
Das Herz mir blutet, und tiefverloren
Der Frieden ist und freibescheidenes Genügen,
Und die Unruh und der Mangel mich treibt zum
Überflusse des Göttertisches, wenn rings um mich—
Und sag ich gleich,

Ich sei genaht, die Himmlischen zu schauen,
Sie selbst, sie werfen mich tief unter die Lebenden,
Den falschen Priester, ins Dunkel, dass ich
Das warnende Lied den Gelobrigen singe.

[Pero ¡ay de mí! cuando de la herida infligida por mí mismo / el corazón me sangra, y profundamente perdidas / están la paz y la modesta suficiencia, / y la intranquilidad y la indigencia me impulsan / a la abundancia de la mesa de los dioses, cuando alrededor mío— / Y si digo pronto / que me acerqué a mirar a los divinos, / ellos mismos, ellos me arrojan a lo hondo de los vivos, / a mí, al sacerdote falso, para que, en las tinieblas / cante el son de advertencia a los hombres atentos.]

El vidente se siente culpable cuando deja de sentir la proximidad de Dios. El que Dios lo abandone es la prueba de su indignidad y el terrible castigo de ella. También Dostoyevski vivió este drama con violencia inaudita. Visionario mágico, experimentó un cambio más brusco de estados de ánimo que el Hölderlin de entusiasmo "sagrado-sobrio". Sus éxtasis eran más beatíficos, su despertar más aniquilador. Sus ataques epilépticos lo dejaban sumido cada vez en una depresión en la que se sentía como un ser abyecto y gemía bajo el peso aplastante de una culpa ignorada, un crimen monstruoso.

La conciencia de culpa del vidente vive en la época moderna con mayor intensidad en el poeta dramático. Pues el drama es antes que nada poesía de crimen y castigo, y la tragedia juzga al culpable ante un tribunal más alto que el humano. Sin distinción de Mal y Bien no puede existir una auténtica forma dramática. El gran arte dramático se basa en la vivencia del hacerse culpable, que atañe profundamente al poeta en lo personal. Schiller estaba convencido de que tenía dotes criminales. En los días del *Don Carlos* y del *Verbrecher aus Infamie* ("El criminal por infamia") escribió a una amiga: "Sienta Usted bien este pensamiento, haber hecho y aún estar haciendo un hombre bueno de aquel que, si fuese perverso, tendría la oportunidad de hundir a millares." Efectuó la "disección del vicio" por tener un interés fatal en el Mal, y nunca habría sido capaz de hacer el mal tan conscientemente como Goethe o Grillparzer. No obstante, sus cartas son un solo balance moral de sí mismo, y en sus años de formación culminan una vez tras otra en saldos como el de 1785, en que se rinde cuentas de todos sus actos y sus omisiones:

"Sentí la predisposición audaz de mis fuerzas, el propósito fallido (quizá grandioso) que la naturaleza tuvo conmigo. Una parte fue destruida por el método descabellado de mi educación y por capricho del destino, la *segunda* parte, *la mayor*, por mí mismo. Muy hondo lo sentí, mi buen amigo, y en la fogosa efervescencia general de mis sentimientos, mi mente y mi corazón se unieron en un voto hercúleo —recuperar el pasado y comenzar desde el principio la noble carrera hacia la meta suprema."

El juez al que se sometió fue su propia conciencia. El que su vida y su obra se separen en dos mitades casi incompatibles es el resultado del incan-

sable y despiadado escudriñar en su propia conciencia. Sin embargo, antes y después de la gran sacudida, el sentido de su arte fue que citaba al crimen ante el tribunal moral universal. La máxima que obedecía para juzgar a sus héroes y conducir su vida fue aquella sentencia de *Die Braut von Messina* ("La novia de Messina"):

Das Leben ist der Güter höchstes nicht,
Der Übel größtes aber ist die Schuld.

[El conservar la vida no es el bien supremo, / pero la culpa es de los males el mayor.]

El rango de una obra dramática no depende ni de su tema ni de su forma, sino de la profundidad a que sitúa el problema de la culpa. Los imitadores del clasicismo alemán ya no fueron capaces de experimentarlo y resolverlo en forma elemental. Friedrich Hebbel creyó que en su *Maria Magdalene* había tapado "todos los agujeros" por los que su heroína podía escapar a la catástrofe, y no se dio cuenta de que a su trampa trágica le faltaba el fondo. El porqué de esta ceguera se revela en el drama humano que se desenvolvió junto a su tragedia burguesa. La escribió agobiado por su grave culpa hacia la costurera hamburguesa Elise Lensing, que le había sacrificado todo lo que poseía y a la que el poeta, como lo asegura varias veces en su diario, le debía su "ser interior y exterior". De los hijos que tuvo con ella, nunca llegó a ver al segundo. Cuando murió el primero, escribió, con demasiada locuacidad:

"Oh, cuando pienso que este niño, que nadie —salvo yo mismo, el padre, el gran poeta, tengo que confesarlo— podía mirar sin alegría y embeleso, tan hermoso y gracioso era, cuando pienso que este niño se va a pudrir ahora y va a ser devorado por los gusanos, querría convertirme también en gusano para comer de él, para tomar como animal asqueroso mi parte que desdeñé como hombre y como padre. Podría devorar este rizo, podría hacer algo todavía peor, podría quemarlo porque no lo merezco. ¡Oh, mi pequeño Max! No me acompañes ni un solo minuto. ¡Quédate con tu madre, dale consuelo, mitiga su dolor con tu espíritu, si puedes, pero no el mío, todo menos el mío!"

Y, pensando en la madre del niño:

"¡Dios mío! ¡Ella! Si también muriese y yo no pudiera reparar el crimen que cometí contra ella, si no pudiese darle mi nombre, por lo menos, ya que no tengo otra cosa que darle, entonces desearía que el dolor me calcinara el espíritu hasta el último pensamiento y que me lanzara a comer pasto como los animales. Los truenos retumban sobre mi cabeza —siento como si ya estuviese fulminado, aunque apenas tiemblo ante la posible fulminación."

Sin embargo, su firme resolución de casarse con Elise no sirvió de nada. Mientras ella le rogaba cada vez más angustiada que la salvase de su desgracia,

Hebbel escribía en su diario de París: "Sacude todo lo que estorba tu desarrollo, así fuese una persona que te ama; pues lo que a ti te destruye no puede beneficiar a nadie." Abandonó a Elise para ser feliz al lado de la bella y rica actriz Christine Enghaus. Su traición no puede justificarse con nada, por más que se afanen sus biógrafos, y las condiciones de su matrimonio no son muy adecuadas para atenuar su culpa. Christine trajo a su matrimonio un hijo ilegítimo. Hebbel pensó primero en vivir con ella sin casarse, porque creía que en esta forma podría borrar con más facilidad las sombras del pasado. Pero luego decidió casarse con ella en vista de la mala reputación que amenazaba a la artista. No fue sólo el amor lo que los impulsó a ambos, sino también una gran dosis de frío cálculo, y de parte de Hebbel una actitud fatalmente consciente. Su heroína de la tragedia de *María Magdalene* se lanza al suicidio por las palabras de su novio: "¡Ningún hombre puede perdonar eso!" Ahora él mismo estaba en la situación de ese novio, pero él no escogió la solución trágica, sino que se resignó al hecho de no ser el primer amante de Christine. Las razones que da a su amigo Bamberg son realmente monstruosas. "¿Sabe usted por qué no huí? Porque soy el autor de este drama, porque no podía sustraerme a la prueba que me ponía el destino sin declarar con ello que mi obra, es decir, toda mi poesía, era un vil engaño; porque me avergonzaba de haber expresado en un cuadro realista exigencias morales que yo mismo era incapaz de satisfacer." Con otras palabras, únicamente se había casado con Christine para no traicionar su tesis dramática de que también una mujer caída merece amor. Con tanta sutileza y nobleza supo adornar su egoísmo mientras destrozaba el corazón a Elise. Ahora, como su esposa, con la que se había casado aparentemente por pura generosidad, era una mujer rica y hermosa, también tuvo que tapar este agujero de su lógica escribiendo a Arnold Runge: "Me avergonzaría imponer al mundo objetivo que represento mi reconciliación privada como una general; y me avergonzaría porque esa reconciliación proviene de la resignación, y yo puedo resignarme como individuo, pero no puedo resignarme en nombre de la humanidad con sus derechos e intereses eternos." Ante semejante rabulística hasta los ángeles se tapan los oídos. Explica perfectamente por qué Hebbel ya nunca fue capaz de escribir una tragedia auténtica.

También Adalbert Stifter se halló una vez entre dos mujeres y cometió una infidelidad que lo persiguió. Él no era un dramático que forcejeaba con el espíritu universal, sino un narrador sacerdotal y humilde, pero también era un visionario religioso. El que la novela de su vida tomara un curso tan diferente se debe a que tuvo un corazón puro, a diferencia de Hebbel. La traición a Fanny Greipl, su amada de juventud, siguió siendo el crimen irreparable e inolvidable de su vida, y trató de aminorar esta culpa con obras cada vez más puras. En cada ocasión señala la intención moral de sus libros. La Revolución de 1848 lo impulsó a confesar que daría con gusto su sangre

si con ello pudiese elevar de golpe a la humanidad al grado de belleza moral que le desea. Dice que el valor poético de sus libros es transitorio, pero que "como revelaciones morales, como dignidad humana guardada con rigurosa seriedad", son un acto bienhechor de la época. En el prólogo a *Bunte Steine* ("Piedras de colores") llega efectivamente a negarse el título de poeta. "El arte es para mí algo tan elevado y sublime, es para mí, como ya dije en otra ocasión, lo más alto de la tierra después de la religión, que nunca he considerado mis escritos como obras poéticas, y nunca tendré la osadía de considerarlos poesía. Hay muy pocos poetas en el mundo; son los sacerdotes supremos, los benefactores de la raza humana; pero falsos profetas hay muchos." La "ley bondadosa" que aquí proclama como ley universal es para él, antes que nada, también una máxima moral. Todos los personajes de Stifter luchan por obtener la pureza, la verdad, la dignidad ante Dios y el hombre bueno. Aquella inscripción de álbum, de 1858, en la que ensalza la conciencia limpia como el bien terrenal supremo, el bien que perdura cuando todos los bienes soñados en la juventud se han desvanecido, contiene su profesión de fe. Así sólo podía hablar un hombre que sabía lo que significa una vida sin la conciencia limpia. Toda su obra fue una expiación para poder alcanzar este bien supremo. Nunca lo llegó a obtener en forma definitiva, siempre tuvo que luchar nuevamente por él, y en la creciente inquietud de su vejez lo vio alejarse cada vez más. Poco antes de la publicación del *Nachsommer*, confesó a la hermana de Eichendorff: "Muchas veces me dijo Usted que no creía que yo fuese feliz, y yo siempre respondí que lo era con toda mi alma. Ahora quisiera decir que no lo soy, si tales palabras no fueran en el fondo un sacrilegio." En esta tímida confesión se delata el miedo creciente que finalmente debía estallar en su confesión de culpa respecto de Fanny.

El anhelo de pureza que tenía Stifter se comenzó a manifestar finalmente en forma física. Descubrió por sí mismo el poder curativo del aire de las montañas y quiso viajar a Suiza, en donde los médicos recomendaban las virtudes medicinales del clima de montaña de la Engadina. Ya desde siempre había amado el agua fría de las montañas de granito y la había incluido en sus novelas. Ahora, después de conocer el sol invernal de Kirchschlag, sentía tal repugnancia por el agua potable de Linz que durante semanas enteras sólo podía beberla mezclándola con vino. Esta fue la señal de que su sufrimiento por la impureza de la vida se convertía en una enfermedad. La culpabilidad de su vida se agrandó gigantescamente y lo anegó en la melancolía que ya nunca pudo dominar.

3

Un poeta de este mundo sólo puede sentirse culpable ante los hombres. La ecuación de su vida no contiene valores místicos o mágicos, pero los terrenales pesan mucho más sobre él, por ese mismo motivo. En donde el mundo se

sostiene en equilibrio, la conciencia limpia para el individuo es sólo cuestión de obrar razonablemente, de obedecer a las leyes vigentes. De él depende que viva en paz consigo mismo y con el mundo. Aun en el caso del fracaso su culpa no es trágica, es únicamente una mancha deplorable en el cuadro de la armonía terrenal.

Günther era un burgués en el fondo de su alma, y lo confirmó hasta en la forma en que se hundió. En sus poemas de confesión al principio ruega a su padre que lo perdone, y cuando éste permanece inconmovible, se arroja a los pies del padre divino, de cuya piedad no duda. El Dios que invoca es el mismo a quien reza su padre irreconciliable, el Dios de la burguesía luterana. Al principio contempla irónicamente su situación angustiosa y se condena aparentemente, participando en el griterío de sus enemigos:

Bin ich allein zum Ärgernis erschaffen?
Und steckt mein Wesen voller Schuld?
Wie hat der Himmel noch Geduld!
Und warum säumt sein Zorn, mich plötzlich hinzuraffen,
Nachdem die Erd an mir ein solch Geschöpfe nährt,
Das ihm zur Schande lebt und sonder Nutzen zehrt?

["¿Acaso sólo fui creado para producir enojo, / y está mi alma llena de culpa? / ¡Cómo es que el cielo aún tiene paciencia, / por qué su ira no me barre, / desde que la tierra alimenta en mí a una criatura / que vive para vergüenza del cielo y se sustenta sin dar utilidad?"]

También la epístola en verso, escrita en su última época y que lleva por título *Con esta imagen trató de calmar la indignación de un honrado y buen padre un hijo obediente cuando se despidió de aquél* no hace otra cosa que enumerar sus pecados para presentarlos como perdonables. Los califica de travesuras juveniles, infladas por hipócritas santurrones que detrás de su aire piadoso esconden vicios mucho peores. Esta confesión culmina en la petición de que su padre lo acoja nuevamente con cariño y lo vea como a cualquier otro hombre: "Lo malo que hice de vez en cuando, provino de mí y de los demás." Aún en los últimos *Bussgedanken* ("Pensamientos de contrición") no se ha doblegado el orgullo de Günther. Insinúa que no es el único culpable de su fin indigno, pero que no quiere acusar a nadie, y se presenta con hombría ante el "juez justiciero":

Das Ärgste wäre noch, mich hier vor dir zu schämen;
Hier steh ich, grosser Gott! Du magst die Rechnung nehmen.
Ich hör, obgleich bestürzt, das Urteil mit Geduld.
Wie hab ich nicht in mich so lang und grob gestürmet!
Und Fluch auf Fluch gehäuft und Last auf Last getürmet!
Schlag, wirf mich, töte mich! Es ist verdiente Schuld.

["Lo peor sería aún, avergonzarme aquí ante ti; / ¡Gran Dios, aquí estoy! Puedes sacar la cuenta. / Escucho, aunque consternado, pacientemente la sentencia. / ¡Cuánto

no asolé mi alma, constante y brutalmente, / y apiñando sobre mí maldición sobre maldición y carga sobre carga! / ¡Golpea, arrójame, mátame! Es un castigo merecido.")

Es tan merecido como lo merece todo pecador, y ¿quién no es pecador? El exteriormente depravado se siente seguro de su salvación eterna. "A menudo una buena muerte es la mejor vida."

Con esta paz del alma murió hasta un cantor de la burguesía fracasado. El espectáculo opuesto lo ofreció el celebrado Albrecht von Haller: se apartó de la poesía sin disminuir su dignidad como luminaria intelectual, y hasta para demostrar totalmente esta dignidad. Cuando llenó de notas y glosas las ediciones posteriores de sus poemas, los hizo moralmente inocuos tratándolos como tonterías de juventud, y a la famosa *Doris* antepuso las frases siguientes:

"En el caso de este poema casi no supe qué es lo que debía hacer. Es un juego de mi juventud. Lo que a los veinte años nos parece vivaz y permisible, a los cuarenta se nos antoja necio e indecente. ¿No deberíamos avergonzarnos mucho más de las vanidades de nuestra juventud que de los pasatiempos inocentes de nuestra infancia? Sin embargo, como este poema ya está en muchas manos y me sería imposible arrancarlo de todas ellas, me resigno a dejarlo como está, como recuerdo de una pasión dominante y en cierto sentido inocente. La fecha explicará todo lo demás."

Con estas toscas observaciones el gran sabio parece distanciarse de todo el sufrimiento del mundo. Y, sin embargo, en su pecho se libraba una lucha gigantesca por la culpa y la expiación, no a causa de la poesía, sino a causa de la ciencia. Su diario de cuarenta años está lleno de acusaciones de sí mismo, en las que deplora sus investigaciones como una apostasía, y llama a sus luchas científicas "farsas", a las disputas con los ateos "hipocresía" y a sí mismo un descreído. Todo lo que engrandece ante el mundo es desenmascarado en estas páginas como "el impulso gigantesco del Mal". Su admirado dolor por sus tres esposas perdidas le parece un vacío del corazón, su sed de saber una indiferencia por lo divino. Ruega a Dios que lo libere de todos esos vicios y se somete temblo roso a su juicio terrible. Hasta en su lecho de muerte se lamenta de su frialdad y su obstinación, de su desolado alejamiento de Dios. Esta angustia fue la última expresión de su sacrificada vocación poética, un documento de la culpa poética en el siglo de la razón.

En el poeta burgués del siglo XIX desaparece la conciencia de culpa religiosa. Para él, el orden cristiano de valores ha sido desplazado por régimen de la existencia terrenal, en la que el destino de la nación desempeña el papel decisivo. Las leyes morales resultan de la convivencia humana en la comunidad social y estatal. Ésta no reconoce ninguna oposición absoluta de los intereses, ningún choque catastrófico entre puntos de vista incompatibles. La burguesía liberal ama el *laissez aller, laissez faire*, el comportamiento espontáneo de los individuos dentro de los límites permisibles, la cuidadosa observación y resolución de los conflictos morales por medio de la naturaleza sana

del hombre, que siempre encuentra la solución adecuada. Así presenta Keller el acto moralmente delictuoso. Es para él un problema importante como fenómeno humano, pero ha perdido su trascendencia religiosa. Podemos ver cuán realísticamente piensa sobre el concepto de culpabilidad si observamos las reflexiones que hace en el *Grüner Heinrich* sobre las deudas, el mal eterno de sus años de juventud. Keller defiende las deudas y hasta llega a llamarlas una escuela de la virilidad, y le parece una señal de ser hombre "esencial" la forma en que se las entiende con ellas material y moralmente. En la motivación moral de sus novelas tampoco deja valer más que la culpa puramente humana, que también habrá de expiarse en forma puramente humana. Pero a ésta la toma muy en serio, mucho más que la mayoría de sus lectores, que a menudo se sienten molestos por la crueldad con que condena a sus personajes de moral dudosa.

Por eso fue que su primer biógrafo, Bächtold, se vio duramente criticado cuando aplicó un criterio moral a la personalidad del mismo Keller. "Si tenemos en cuenta que en los últimos treinta años de su vida no le fue tan mal en este mundo, que no le faltaron ni fama ni admiradores, y, sin embargo, que propendió cada vez más al enojo, la desconfianza y la irritabilidad, puede uno atreverse a decir: el optimista ya podía ser en la vida (y en su poesía, además) un pesimista de la misma fuerza. Y esto nos lleva a algo distinto y más profundo. Podríamos casi llamarlo, sonoramente, lo trágico de su vida. Un historiador de la literatura austriaco dijo sobre Grillparzer, basándose en sus amargas confesiones póstumas, que ese poeta había carecido de la benevolencia profunda para con sus prójimos, pero también para consigo mismo. Keller quedó muy impresionado cuando leyó este pasaje. Dijo que era duro y verdadero, como una sentencia justa. Esas palabras también valen para él. No tuvo aquella profunda benevolencia. Con todo, siempre se hizo sufrir a sí mismo más que a los demás. Nunca hubo en su vida un cariño perdurable (se quedó soltero contra su voluntad, pero no sin tener culpa), nunca conoció una amistad entrañable. Al hombre le falta la clemencia y la bondad del alma que permiten que exista a su lado hasta lo menos valioso de este mundo. Puedo pronunciar con tranquilidad este juicio aparentemente duro. Nadie necesita indignarse o adoptar una actitud belicosa."

Es notable la forma tímida y superficial con que aquí, en este ajuste de cuentas con un gran poeta, se establece "casi lo trágico de su vida". El rango de Keller se revela precisamente en el hecho de que la responsabilidad moral era para él algo más que una expresión corriente y que, a diferencia de Hebbel, también la aplicaba a su persona. Hasta muy entrada su madurez lo torturó la deuda con su madre y su hermana, que le sacrificaron su vida, pero también su propia soledad, que perdió todo su barniz romántico con los sucesos que acompañaron a su tardío noviazgo. Cuando ya casi tenía cincuenta años, conoció a Louise Scheidegger, de veintiún años e hija de un

médico, con quien se comprometió después de haber vencido sus objeciones. Pero enemigos políticos y personales del poeta y algunos temerosos parientes de la novia la inquietaron tanto, contándole chismes sobre las juergas de Keller, que algunos meses después se arrojó al agua. De la conmoción de Keller por este suceso sólo han quedado pocas huellas. Pero a estos sufrimientos se refería cuando, en su lecho de muerte, quiso escribir en la tarjeta de Meyer el verso *"Ich dulde, ich schulde"* ("Me resigno, tengo deudas").

El silencio

Toda gran creación poética es un equilibrio entre culpa y expiación. La posición mutua de los platillos de la balanza sólo es conocida por el propio poeta. Los espectadores sólo ven el movimiento de la balanza en busca del equilibrio y las oscilaciones que indican que no lo encuentra. El poeta ya ha reconocido lo dudoso de su existencia propia mucho antes de que ellos comiencen a dudar de él. Él es quien mejor sabe lo que debe a la verdad como poeta, y saca sus propias conclusiones. Enmudece, para expiar sus palabras.

También este enmudecimiento tiene motivos distintos y formas diferentes. Puede ser pasajero, expresión de una crisis psíquica que no afecta al centro vital de la voluntad creativa. Ya de por sí la poesía mágica se despliega en la frontera de lo indecible, la poesía del profeta en la del paralizamiento por la voz divina; allí las pausas sólo son otra forma de la meditación creadora. En esas pausas puede efectuarse una transformación que deja al poeta prodigiosamente rejuvenecido, como uno que comienza de nuevo, o también resignado y debilitado. La interrupción puede ser violenta y franca o puede estar encubierta por pretextos exteriores. Los quince años que perdió Keller en su cargo de funcionario fueron en parte un acto de expiación por su monstruosa novela autobiográfica, en parte una resignación del poeta en forma burguesamente honorable. No cabe duda que sus obligaciones no le impedían escribir; Stifter se forzó a escribir sus mejores obras bajo el peso de obligaciones mucho más onerosas. En cambio, el estudio que hizo Schiller, durante nueve años, de la historia y de la filosofía kantiana no dejan lugar a dudas, puesto que él mismo lo explica. Fue una expiación por la inmadurez, sentida con amargura, de sus obras de juventud, un grandioso acto de voluntad que lo transformó espiritualmente y lo decidió a la empresa suprema. La pasividad recurrente de Goethe guarda afinidad con la larga inactividad de Keller, pero recorre un ciclo repetido de productividad máxima y silencio de descanso. Vista desde lejos, la curva de su actividad baja desde la cumbre de sus años juveniles a las interrupciones que con la edad se fueron haciendo cada vez más largas.

Crisis pasajeras son también las enfermedades que interrumpen el trabajo durante algún tiempo, lo que vemos con la mayor claridad en los accesos

temporales de locura. Afines a éstos son los arranques de desesperación, en los que Kleist quemó su *Robert Guiscard* junto con todos sus papeles y Gogol la continuación de *Las almas muertas*. Después de ese auto de fe en la Noche del Terror parisiense, Kleist creyó fracasada toda su carrera de poeta, como demuestran sus palabras desmesuradamente apasionadas:

"Basta. El destino, que otorga a los pueblos toda ayuda necesaria para su cultura, no quiere, por lo que veo, dejar aún madurar el arte en estas latitudes del Norte. Lo que sí sería necio es emplear mis fuerzas en una obra que, como me he convencido, es demasiado difícil para mí. Cedo mi lugar a uno que aún no ha llegado, y me inclino ante su espíritu con un milenio de anticipación. Pues no cabe duda que en la serie de las invenciones humanas aquella que yo imaginé constituye un término, y ya crece en algún lado la piedra destinada a aquél que alguna vez la exprese."

Este lenguaje anticipa el suicido con el que Kleist puso término definitivo a su lucha. La cuenta que cerró con su terrible acto a orillas del Wannsee arrojaba una deuda enorme, que ya no pudo saldar y que en una ocasión formuló en una carta desesperada con las palabras siguientes:

"Se ha despertado en mí un gran anhelo sin cuya satisfacción nunca llegaré a ser feliz; se trata de *hacer un acto bueno*. Casi estoy convencido de que este anhelo ha sido hasta ahora el motivo oscuro y más profundo de mi tristeza, y que yo ignoraba hasta este momento. Sobre el hombre pesa una deuda que, como una deuda de honor, apremia sin cesar a todo hombre de honor. Quizá no puedas imaginarte bien con cuánta urgencia siento este anhelo."

El oficial prusiano que se había despedido del ejército aún hablaba de una "deuda de honor". Pero los caminos que tomó para llegar a ser un hombre bueno lo llevaron muy lejos de toda exigencia social. "Algunas cosas que a los hombres parecen respetables, no lo son para mí, y mucho de lo que consideran despreciable no lo es para mí. Llevo en mi pecho un precepto interior que anula todos los exteriores, aunque los hubiese firmado un rey... ¡Es tan difícil determinar lo bueno, si se ven los efectos!" Tampoco los actos de Kleist fueron buenos por sus efectos. Su precepto interior lo condujo, después de romper con su novia aristócrata, a esa serie de inspiraciones intempestivas que le dictaron ora una decisión radical, ora una obra genial, y finalmente los disparos de gran precisión que hizo contra su amiga y contra sí mismo.

El suicidio de Kleist fue una demoniaca renuncia definitiva al arte. El ejemplo más grandioso de semejante enmudecimiento seguirá siendo Shakespeare, pues su silencio estuvo precedido de la actividad más intensa. No hay que imaginarse su inactividad como el relajamiento despreocupado de Goethe o la cansada renuncia de Grillparzer, pero tampoco como la tranquilidad de la consumación. Fue la calma después de la tormenta. Esta capitulación es muy familiar para todos los románticos. En todos ellos significa la confesión

de una culpa que ya no puede ser expiada a través de la poesía, pues la palabra extática se ha agotado a sí misma y ya no se tiene confianza. Muchos de ellos acarician la idea de poner un fin violento a su existencia. Cuando no lo realizan, eligen otra forma de la negación de sí mismo, ya sea retractándose de su obra y repudiándola como pecado, como lo hizo Brentano, ya sea hundiéndose en la melancolía como Mörike y Grillparzer. También Eichendorff sintió profundamente la obligación de enmudecer, pero todavía la pudo expresar en forma poética. En él, el cantor se ve impulsado por su propia canción como por música de locura, hasta que un "estremecimiento maravilloso" le cambia el corazón y lo libera de su desesperación:

Sein Saitenspiel zur Stunde
Wirft er in tiefsten Schlund,
Und weint aus Herzensgrunde,
Und ewig schweigt sein Mund.

["Su música, al instante, / lo arroja al abismo más profundo, / y llora desde el fondo de su alma. / y calla para siempre."]

Como el romanticismo, este arte de la armonía órfica con el universo ya era en Goethe y sus contemporáneos un anacronismo consciente, su inherente sentimiento de culpa también tiene que manifestarse en sus representantes modernos, y el rango de éstos depende de si realmente lo admiten. El primer ejemplo lo dio Rimbaud, cuando se arrancó de la magia de sus éxtasis juveniles y exclamó en su *Saison en enfer*: "O pureté! pureté! C'est cette minute d'eveil qui m'a donné la visión de la pureté! —Je ne sais plus parler!" Otro ejemplo fue Hofmannsthal, quien perdió su lenguaje después del florecimiento embriagador de su precoz poesía de sueño. Aquí fue el estremecimiento del niño prodigio órfico que se sentía desterrado del paraíso de sus sueños. Esto nos lo revela la carta de Lord Chandos, bajo una máscara histórica demasiado artificiosa. Chandos ha escrito famosas pastorales, "vacilantes bajo la opulencia de su lenguaje", y luego ha intentado la reelaboración de mitos de la Antigüedad: "Como el ciervo acosado anhela sumergirse en el agua, así anhelaba yo sumergirme en estos cuerpos desnudos y relucientes, en estas sirenas y dríadas, en estos Narcisos y Proteos, Perseos y Acteones: quería desaparecer en ellos y hablar en ellos con inspiración divina. Quería. Quería muchas otras cosas." En vez de eso, Chandos cae en una inactividad inexplicable y vegeta entre los suplicios de Tántalo. No es capaz de "pensar o hablar coherentemente sobre cualquier cosa", las palabras se le deshacen en la boca "como hongos descompuestos", pues ha cobrado conciencia de que son vanas. Vive en un vacío letal que lo convence de que nunca volverá a escribir un libro —"porque el lenguaje en que quizá me sería dado no sólo escribir, sino también pensar, no es ni el latín ni el inglés ni el italiano ni el español, sino un lenguaje del que no conozco una sola palabra, un len-

guaje en que me hablan las cosas mudas y que quizá hablaré, cuando haya muerto, para responder ante un juez desconocido."

Esta descripción también da una idea aproximada del estado interior de Grillparzer o de Mörike en su desolada vejez. En su caso, era realmente el fin, y ya no tuvieron palabras para él. Los magos modernos también hallan un lenguaje para él, y se arriesgan a convertir el silencio en tema de la poesía. Sobre todo Rilke, cuya lengua quedó paralizada por un letargo culpable después del *Stundenbuch* ("El libro de horas"), luego después de los *Neue Gedichte* ("Nuevos poemas") y de las primeras *Elegias de Duino*. Estas crisis no fueron derrumbes definitivos, sino una espera angustiosa de un nuevo "estado de gracia", y como tal no sin esperanza. Fueron accesos de "tedio", la enfermedad romántica que, desde Lenau y Leopardi, se apoderó con creciente intensidad del mago que se había quedado fuera de su tiempo, accesos que producen una impresión de falsedad comparados a la condenación inescapable en que se retorcía Georg Trakl. Por labios de este mago, el más puro de la poesía moderna alemana, cantó durante pocos años la desesperación de quien realmente está perdido. Perdida la renegada humanidad occidental, cuya destrucción prevé Trakl en sus visiones de putrefacción y fuego, perdida la propia casa paterna, cuyo desmoronamiento presencia como un ángel pálido que hunde los pies plateados en el cieno, perdido él mismo bajo la maldición del Mal, devastado por el alcohol, las drogas, el látigo del sexo, la locura.

En este hombre marcado, también el amor es una forma de la descomposición, que lo persigue como una culpa irremediable desde sus amores incestuosos con su hermana. De esta sima de la abyección y del anhelo de pureza se eleva la música monótona de su lírica, que transforma el horror en belleza, pero que no puede redimir al poeta. Lo que hizo de Trakl un gran poeta fue la autenticidad de su derrota. Para él, nacer quiere decir volverse culpable, pero conocer su culpa también significa nacer. "Despertando sientes la amargura del mundo; en ella está toda tu culpa sin solución; tu poema, una expiación incompleta."

Los videntes que llegan del desierto también regresan a él. Su enmudecer no significa que desesperan de sí mismos, sino que ceden su lugar a aquel que los envió. Esto es, en un sentido místico, la coronación de sus enseñanzas, pues detrás de éstas siempre había estado, desde un principio, el indecible ser de Dios. Su retorno al silencio parece a los hombres una prueba de la futilidad de la palabra profética, cuando es en realidad la sumisión a la gloria del otro mundo. Algo de este silencio también yace sobre el fin de uno que otro artista que se consideraba como heredero de los profetas antiguos. Miguel Ángel trabajó en su última época en este alejamiento del mundo. Convencido de que ya es suficiente, suelta el cincel cuando se acerca la muerte, como dice en su soneto:

Né pinger né scolpir fia più che quieti
L' anima volta a quell' Amor divino
C'aperse, a prender noi, 'n croce le braccia.

[Ni pintar ni esculpir serán más que quietud / vuelta el alma hacia aquel Amor divino / que, para asirnos, abre en cruz los brazos.]

En el mundo actual, que con tanta pasión habla del fin de la poesía, Franz Kafka vivió realmente este fin. No como el fracaso del Yo de Trakl, sino como derrota mística ante Dios. El martirio que sufrió ante su escritorio, que podemos entrever en las páginas de su diario, fue la desesperación diaria por la incapacidad de escapar a la bajeza de la propia persona, por la ausencia de la inspiración. Igual que como amante sintió también como escritor la realidad del pecado original, y también en su obra aprehende su fracaso como culpa. "Sólo yo tengo la culpa; consiste en la poca verdad de mi parte, siempre demasiado poca verdad; siempre demasiada mentira, mentira debida al miedo que tengo de mí, y de los hombres. Este cántaro ya estaba roto mucho antes de ir al agua." Cuando escribía se sentía totalmente inseguro, pues sabía que mañana le parecería vano lo que hoy consideraba bien hecho. El infierno consistía para él "en tener que observar toda su vida con la mirada del saber, siendo lo peor no el examen de las maldades evidentes, sino de aquellos actos que alguna vez nos parecieron buenos". Quien piensa de este modo, ve desvanecerse la belleza del arte como un cuento de hadas; también en los ojos de este místico no es una prueba de la dicha, sino de la desgracia de los que la producen. "Nadie canta con más pureza que los que están en el más hondo infierno; lo que creemos ser canto de ángeles es el canto de aquéllos." En las parábolas *La metamorfosis*, *Erstes Leid* ("Primera pena"), *El artista del hambre* y *Josefina, la cantante*, Kafka reduce irónicamente *ad absurdum* el ideal artístico. En el *Artista del hambre* relata el fin oscuro de esta especialidad artística. Su tiempo ha pasado, ya nadie se interesa por ella. Ya no se le dedican grandes espectáculos, sino que, cuando mucho, acompaña a un circo y casi pasa desapercibida por el público. Así, el más famoso artista del hambre tiene por fin oportunidad de demostrar que su maestría no tiene límites. Sigue ayunando sin cesar, pues lo han olvidado en su jaula. Al mozo que lo descubre finalmente entre la paja podrida le susurra, agonizante, su secreto: le dice que pasa hambre porque no le queda otra cosa que hacer, "porque no pude encontrar alimento que me agradase". Su arte es la expresión de un defecto mortal. Cuando ha muerto, limpian su jaula y ponen en ella a una pantera joven, la antítesis de un artista del hambre.

¿Existe también el silencio de la perfección? Los que se acercarían más a él serían los cantores que han terminado su loa al universo, que contemplan su obra terminada y ven que es buena. Sí, hay tales espíritus clásicos, que se

deleitan interiormente y en cuya alegría se trasluce una conciencia tranquila. Theodor Fontane, que pertenece a esa raza, como Günther, dijo que una de sus frases predilectas era "que sólo hay muy pocas personas capaces de sentirse realmente culpables", y añadió que él no tenía pretensiones de pertenecer a esos pocos. Dijo esto como conocedor clarividente de la sociedad que describió en su crónica, y eso lo capacitó para pintar a sus contemporáneos en forma veraz e incorruptible, enemiga de toda pose y toda hipocresía. Por lo visto también él considera que una auténtica conciencia de culpa es una señal de las naturalezas nobles extraordinarias, entre las que no pretende figurar. Sus palabras nos recuerdan que el problema de la culpabilidad humana no tiene solución, porque conduce al silencio del corazón que despoja de su valor a todos los criterios y las distinciones. Todos los poetas se parecen cuando callan, nadie sabe qué voces hablan en ellos. Cuando Corneille se retiró del teatro había dicho todo lo que tenía que decir. Había medido con sus pasos todo el ámbito cerrado y limitado de sus votos excelsos, y habría podido descansar con orgullo sobre su gloria. Pero los testimonios dicen otra cosa, su amargada vejez no consiguió la paz sino con la resignación religiosa. Tampoco el tardío despegarse del mundo de Racine y Calderón fue una contemplación satisfecha de sus triunfos, sino la comprensión de la transitoriedad de todas las obras humanas.

Johann Peter Hebel, el cantor de Wiesental, también parece pertenecer a los risueños hijos de la fortuna. Un esplendor virgiliano yace sobre sus idilios en verso, en los que su patria aún está habitada por los espíritus de la edad pagana, y hay una profundidad insondable en sus cuentos de calendario, que dan ejemplo de cómo ni lo más pequeño puede caer fuera de los órdenes eternos. Y, sin embargo, existe el hecho extraño de que la mayor parte de los *Alemannische Gedichte* ("Poemas alemánicos") surgieron en menos de dos años, un suceso inusitadamente afortunado en la vida de Hebel. Los escribió en el vértice que separaba su alegría juvenil y su soledad, cuando la dicha aún estaba cerca y el aislamiento ya era inevitable. Esos poemas fueron un adiós, no sólo a las esperanzas que tenía de una felicidad doméstica, sino también al entusiasta culto naturalista de sus años de vicario, cuando en la montaña del Belchen había orado a los dioses de su patria y había fundado con sus amigos una propia religión naturalista. En forma parecida a Mörike, pero más callada, debe haberse espantado un buen día ante la discrepancia entre este paganismo y su cristianismo protestante. No era posible, a la larga, dedicarse al mismo tiempo a esta poesía y al catecismo. Sus ediciones del calendario expresaban en el fondo la renuncia a los cantos de dicha naturalista, y también interrumpió en forma extraña la publicación del calendario después de nueve años, a pesar de muchas peticiones. No puede ser una casualidad que su poema más grandioso, *Vergänglichkeit* ("Lo perecedero"), describa cómo su amado Wiesental será un desierto después del

Juicio Final: los bosques carbonizados y silenciosos, el campo sin agua, el cielo sin pájaros, el firmamento sin sol. En esta visión previó Hebel el fin de su dicha poética. "Y ya no quiero regresar", dice al final del poema, mirando en espíritu, desde el cosmos, su tierra destruida. Son palabras que sólo pueden ir seguidas del silencio.

El poeta no sólo tiene poder sobre las palabras, sino también sobre el silencio. Puede enmudecer enigmáticamente durante décadas preciosas, toda la poesía puede desaparecer del mundo durante siglos. Este mutismo es la respuesta que da la historia literaria a las acusaciones que se lanzan contra el poeta. El viraje violento de Schiller y Brentano, los ataques proféticos de Pestalozzi y Kierkegaard contra Goethe, la extinción de Grillparzer y Mörike, los trastornos en la vida de Tolstoi e Ibsen son otras tantas formas en que el poeta se conoce a sí mismo y cuya historia no ha sido escrita todavía. El poeta ha reconocido su culpabilidad una vez tras otra, y por eso ha cambiado su vida y repudiado su arte. ¿Cómo podría darse a conocer actualmente sino con la confesión de su culpa inexpiable? Se justifica aceptándola, no por ser responsable de la situación actual de la humanidad, sino porque parece ser el único que conoce la culpa que pesa sobre ella.

La perfección

La Obra

Arte es voluntad de perfección. No bastan en él la imaginación genial y el poder verbal, hay que llevarlos a la maestría. En el arte sólo cuenta lo perfecto, y perfecto significa: de forma indestructible. El arte llega a la meta en cada obra perfecta.

El rasgo característico del artista es que siente el impulso irresistible de crear formas perfectas. De ahí aquella fidelidad inflexible, a menudo aparentemente absurda, a sí mismo, la fidelidad con la que Jean Paul justifica en una ocasión su tenacidad ante el martirio del escritorio.

"En la hora más helada de la existencia, en la hora postrera, ¡oh, vosotros los hombres que tan a menudo me comprendisteis mal!, puedo alzar mi mano y jurar que al sentarme a escribir nunca busqué otra cosa que lo bueno y lo bello, en la medida en que mi situación y mis fuerzas me lo permitían, y que quizá erré a menudo, pero rara vez pequé. ¿Habéis resistido como yo a diez dolorosos años de una existencia oscura y empobrecida, a la ausencia total de aprobación? ¿Habéis sido fieles como yo a lo que habíais reconocido como la belleza, a pesar de haber caído en el olvido y estar totalmente indefensos?"

La obra es hasta tal grado el centro de la vida del artista, que el hombre que la crea desaparece tras ella. Johann Sebastian Bach vive exclusivamente en sus obras, él mismo ya vivía en esta forma. No ofrece interés como persona, los pocos documentos que se han conservado de él defraudan a todo el que espere de ellos algo más que lo cotidiano. La vida y la obra guardan en el artista una relación diferente de la que suponen los espectadores y la mayor parte de los biógrafos. Goethe dijo que sus poemas lo habían hecho a él, y no él a ellos. Con el tiempo, el creador llega a parecerse a su creación. El anhelo de esta transformación es una parte de la fuerza que lo impulsa a perfeccionar sus obras. Goethe escribió una vez a Schiller, bromeando sólo en apariencia, lo siguiente: "Realmente, nos debían hacer a los poetas lo que los duques de Sajonia hicieron con Lutero, apresarnos en la carretera y encerrarnos en una fortaleza en la montaña. Desearía que efectuasen inmediatamente esta maniobra conmigo, y para el Día de San Miguel ya estaría listo mi *Tell*." La necesidad de crear una obra se apodera del artista como un poder superior. Lo domina absolutamente, le sirve de medida para todo y le da su nivel espiritual. Nietzsche dijo: "En el fondo, se vuelve uno una clase muy exigente de hombre cuando *sanciona* uno su vida, ante sí mismo, con obras: con eso se olvida uno, nada menos, de gustar a la gente. Se vuelve uno demasiado *serio* y ellos se dan cuenta. Hay una seriedad diabólica detrás de un hombre que *quiere tener respeto* ante su propia obra."

El poeta ya huye en sus crisis juveniles a la plasmación. Trata de dar forma

a lo que lo angustia, que los demás resuelven humanamente. Estos primeros intentos son casi siempre experimentos sin valor, pero hasta la verdadera obra novel obtiene su aspecto borrascoso e inimitable de la turbia experiencia de la desdicha juvenil. En esa obra aún se mezcla lo íntimo con lo sobrepersonal, la forma es impura, pero casi incorregible *a posteriori*. Más tarde disminuye la tensión febril, las luchas creativas ya no son directamente mortales, sino que se desdoblan en la quietud del cuarto de trabajo y se convierten con creciente exclusividad en el afán por la forma definitiva. El escritor ya está decidido interiormente, su manuscrito acoge todas las tensiones entre la realidad y la imaginación. Ahora todo se mueve bajo un signo distinto. El solitario y débil dispone de dotes inusitadas apenas toma la pluma. El ocioso resulta ser un trabajador infatigable, como un niño absorto en su juego. El hombre creador muestra un instinto infalible por todo lo que ayuda o estorba a su trabajo. Distingue goces y sufrimientos provechosos y funestos; busca los provechosos y se hace insensible a los otros. Vence con aparente facilidad lo que a cualquier otro derribaría inevitablemente, y, en cambio, ciertas pequeñeces se convierten para él en obstáculos insuperables. La obra en gestación lo rodea como un encantamiento mágico, dentro del cual vive según sus propias leyes. Olvida comer y beber, el sueño y el amor, sus acciones son tan supersticiosas como las del hombre primitivo, para no echar a perder la obra. Trata de propiciar a los espíritus buenos y ahuyentar a los malignos. Se entrega a su obra en ciernes como la embarazada a su hijo. Vive con ella en un diálogo interior y tiembla por su futuro con alegría y temor. Sacrifica todo, está dispuesto a morir —por un libro.

No hay dicha que pueda compararse a ésta. Los que no la conocen se ríen de ella por considerarla necia o la admiran como una gracia sobrehumana. Pero tanto los admiradores como los burlones sólo ven un aspecto de ella, pues también es una enfermedad mientras no se convierta en rutina, y aun siendo rutina puede abundar en sufrimientos. No se sabe hasta el final si la obra se logra o no; la certeza y la duda se revelan mutuamente, pues este trabajo es el fruto de la renuncia a una felicidad inmediata. El poeta se pierde la vida por estar escribiendo. Las voces del mundo exterior llenan su oído y, cuando pierde la fe en sí mismo, lo atraen nuevamente a los hombres, que sólo viven su propia existencia y corren tras de las satisfacciones sensuales. De cuando en cuando, el poeta sucumbe a estas tentaciones y comete disparates sin igual, errores funestos y faltas imperdonables, sólo para convencerse de que para él ya no existe ninguna vida normal. La segregación, que al principio quizá le pareció atroz, se vuelve más y más su refugio salvador. El instinto creativo abate sus impulsos humanos; lo tiraniza, cabalga sobre él como un demonio y hace que soporte con docilidad todas las penalidades que le impone.

Finalmente también se calma esta inquietud y se convierte en una profe-

sión como cualquier otra. La compulsión de terminar obra tras obra rodea como una jaula al poeta envejecido, encerrado en ella como un ser excepcional inquietante. Mide el tiempo de su vida por el crecimiento de su obra y sólo lleva una existencia de apariencias fuera de su cuarto de trabajo. Con regularidad pedante despacha diariamente un número definido de páginas de manuscrito, como Jean Paul o Dickens, o arma cada año un drama, como Schiller o Ibsen. Lo más difícil se ha vuelto aparentemente fácil. Visto desde fuera, el poeta maduro ya no sufre, sino que goza de los frutos de sus experiencias. Ahora puede decir que el genio es trabajo. Esto sólo reza para el maestro a quien sus experiencias lo volvieron creativo. Cuando ha muerto, las armas que movía con tanta facilidad quedan abandonadas en el suelo. Dante, en su última época, se limitó en silencio a consumar la *Divina comedia* y murió cuando la hubo concluido. También Goethe y Stifter, Balzac y Gotthelf trabajaron así en su vejez, y es muy frecuente que muchos se olviden de esto, sobre todo en el caso de Goethe. Schiller admiraba la velocidad con que trabajaba Goethe, pero esta ligereza sólo era aparente, pues Goethe callaba toda la actividad que acompañaba a su trabajo creativo. Despachaba diariamente una dosis gigantesca de trabajo, que incluía la lectura de "por lo menos un tomo en octavo, en promedio". Para Schiller y Dostoyevski, el dolor físico también se convertió en parte de su técnica de trabajo; Dostoyevski aparece en las memorias de su hija como un apacible padre de familia que plancha él mismo sus pantalones y ha olvidado los años que pasó en Siberia. Flaubert ya creyó a los veinticinco años que había llegado a ese punto; escribió por aquel tiempo lo siguiente:

"J'observe que je ne *tis* plus guère et que je ne suis plus triste. Je suis mûr. Malade, irrité, en proie mille fois à des moments d'une angoisse atroce, sans femmes, sans vie, sans aucun des grelots d'ici bas, je continue mon oeuvre lente comme le bon ouvrier qui les bras retroussés et les cheveux en sueur tape sur son enclume sans s'inquiéter s'il pleut ou s'il vente, s'il grêle ou s'il tonne."

Para la historia retrospectiva de la literatura, las obras existen como algo natural y concluido. Todo en ellas es tal como debe ser. Pero hubo un tiempo en que la *Divina comedia*, el *Hamlet*, el *Quijote*, el *Fausto* sólo existían en la mente de sus creadores. Éstos veían su obra desde el otro lado, como algo por realizar. Ninguna ciencia penetra en estos antecedentes, pero hay que tenerlos en cuenta si queremos comprender lo que significa la creación poética. Significa crear lo desconocido, sacar una realidad de la nada. La obra de arte auténtica es una creación con alma propia, se separa de su creador y sigue viviendo independientemente. Ni siquiera el poeta comprende qué es lo que sucede en este "levántate y anda". Hay autores que se portan como locos cuando están en pleno transporte creador. Balzac era famoso por eso; en la *Recherche de l'absolu*, tomando como un ejemplo a un alquimista, presenta

la locura del genio que por una obsesión destruye todo lo que lo rodea y muere en su ofuscamiento. Siempre aparecieron una y otra vez tales energúmenos de la imaginación y del afán de escribir, que no tuvieron tiempo de vivir sino que sometieron todo lo vivo a su manía, casi en forma criminal. Uno de estos monstruos fue también Jean Paul, quien vivió ya desde su juventud con la pluma en la mano y no pensaba más que en sus libros, aun como amante, como amigo, como esposo y como padre. Flaubert parecía demente cuando trabajaba. Se pasaba días y noches inclinado sobre su manuscrito, secándose lágrimas o sudor o, igual que Schiller, declamando o gritando los discursos de sus personajes, trabajando a veces durante horas enteras en una sola frase. Odiaba a Madame Bovary como si fuese un demonio que lo tenía bajo yugo, y cuando describió el suicidio sintió con tanta intensidad el sabor del arsénico que tuvo que vomitar. Pero este frenesí no llega a ser general. No es ni la excepción ni la regla, es un caso típico entre otros tantos. El trabajo creativo puede ser lo contrario de un éxtasis, puede ser sobria disciplina o un juego risueño. También en el proceso creativo se reflejan las formas básicas de la obra poética.[1]

Formas del crear

1

La imaginación mágica es la que más trabaja en el éxtasis. El impulso creativo se apodera de ella, que retiene las inspiraciones que emergen de la profundidad inconsciente del alma. Esta inspiración llega como un regalo y no parece significar ningún esfuerzo, pues también el trabajo de realización se efectúa con una prisa febril y se olvida inmediatamente. Apenas conoce la preocupación por terminar bien, no conoce el planeamiento riguroso, la reflexión o la composición. La inspiración trae la forma consigo, ya constituye por sí misma la obra o se une a otras inspiraciones para formarla. La perfección consiste aquí en apuntar con la mayor fidelidad posible la inspiración, en no enturbiarla con la reflexión. Aquí, la forma fragmentaria puede ser perfecta si es la más adecuada para retener fielmente la inspiración espontánea.

1 Herder también había visto esto. En su escrito premiado sobre los *Motivos de La decadencia del gusto* (1775) esboza la siguiente tipología de la creación artística: "La obra de arte puede estar *a*) tan circunscrita, con las fuerzas del alma tan concentradas en ella, como el instinto de la abeja se concentra en su celda; es decir, que la mayor parte de las fuerzas superiores activas quedan descuidadas y muertas; *b*) la obra de arte puede poseer al hombre a tal grado, que esa pasión desquicia a las demás fuerzas e impulsos, y, así, la furia del gusto se vuelve una trampa, como todo desenfreno; *c*) ciertas obras pueden fomentar realmente una clase de pasión que es buena en sentido artístico —pero no moral. Desean la tormenta, pero no la luz del sol. . . . En cierto que el poeta, pintor, escultor y compositor puede tomar de su gusto artístico el motivo, la forma, el recuerdo y el ejemplo para configurar toda tu alma, toda su vida según ese gusto, y con ello sería la virtud. Digo "puede", pero habrá que preguntarse si lo quiere. ¿Lo querrá hacer hasta en su actividad, su desvelo y su hábito cotidiano? —¡Esta pregunta ya es otro mundo!" (*Obras*, ed. Suphan, vol. V, págs. 610 y ss.)

Este fue el nuevo concepto de poesía que el *Sturm und Drang* empuñó contra la Ilustración: la verdad interior a toda costa, sin la desfiguración de un arreglo consciente, de una perfección formal desprovista de alma. El joven Goethe dijo que toda forma tiene algo de falsedad. Él escribía sus obras con su sangre, como en la época primitiva se teñían las runas con sangre para aumentar su poder mágico. Sus amigos lo imitaban con toda su alma, e incluso Wieland llegó a entonar un himno en honor del genio inspirado de este modo:

Er kommt! man fühlt in Mark und Adern
Des Gottes Gegenwart, allein er kommt und geht,
Sobald er will, und wer darf mit ihm hadern?
Vergebens ruft ihr ihm, kein stürmendes Gebet
Hat jemals seine Gunst erfleht,
Kein Kerker hat ihn je gebunden;
Wie die Gelegenheit, ist er auf einmal da,
Und wer sich sein am wenigsten versah,
Hat ihn sogar im Schlafe schon gefunden.

["¡Ya viene! Se siente en la médula y las venas / la presencia del dios, pero viene y se va / cuando quiere, y ¿quién puede reñir con él? / En vano lo llamáis, ninguna plegaria fervorosa / ha obtenido su favor alguna vez, / ninguna prisión lo ha retenido; / llega de improviso, como la oportunidad, / y quien menos lo había esperado, / lo encuentra hasta en el sueño."]

Frecuentemente también llamaban a este genio el Espíritu Santo, pero erróneamente, pues era el espíritu protector de la poesía órfica. Hasta William Blake, el iluminado que habitaba en la frontera de magia y mística, llegó a emplear esa denominación capciosa. Este poeta no sólo recibía poesías en sus visiones; su hermano difunto también le reveló cómo podía grabar sus obras en planchas de metal, y gracias a esto inventó una nueva técnica de imprenta. Blake también muestra los límites de la creación instintiva-inconsciente: la incapacidad de quitar la escoria de lo revelado, de corregir conscientemente lo escrito. Igual que la obra individual, toda la obra de la vida del mago queda como fragmento. En su vejez, Blake se hundió en la pasividad, se extinguió su voluntad de comunicar sus visiones; se limitó a escribir para los espíritus, y su mujer tuvo que impedir varias veces que quemara sus manuscritos. El más grande de todos los mágicos creadores de fragmentos es Leonardo da Vinci.

También los románticos ensalzaron la magia del fragmento. Poetas de lo infinito, no querían o no podían comprimir sus revelaciones en formas cerradas. Inventaron un arte de la insinuación, de la palabra, la frase y la obra incompletas. Todas las obras de Novalis están inconclusas y, dicho sea de paso, no aparecieron sino después de su muerte. Su colección de fragmentos no estaba destinada a la prensa, y sólo se conservó en parte en sus cuadernos de apunte privados. A las muestras que tomaba de estos cuadernos para

publicarlas, las llamó "semillas literarias", de las que brotaría el arte, aún no inventado, de escribir libros. Con Hoffmann, el fragmentarismo se vuelve demoníaco. Como poeta extático, ve en su transporte creativo el influjo de un poder suprasensible, un poder infernal como en los *Elixiere des Teufels* ("Los elixires del diablo") o un benéfico brebaje mágico como en el *Goldner Topf* ("La olla dorada"). En este cuento, en el que Anselmo debe copiar los manuscritos del rey de los espíritus, la mesa es en realidad una losa de pórfido apoyada en tres leones egipcios de bronce, pero es transformada para el uso del estudiante enamorado en un escritorio cubierto de terciopelo morado. El mago lo previene: "Aquí trabajará Usted de aquí en adelante, pero quiero recomendarle el mayor cuidado y la mayor atención; un trazo equivocado o —líbrenos el cielo— una mancha de tinta sobre el original, lo hunden en la desgracia." Anselmo infringe esta ley sagrada en su exaltación y hasta se olvida de su trabajo de copista, pero la magia del amor llena las páginas, mas no con una copia, sino con el cuento de la olla dorada. El mueble mágico es el símbolo del escritorio de Hoffmann, en el cual apuntó sus obras estando en trance. Ellas mismas se escribían al tiempo que él las vivía en su encantamiento.

Una obra que ha nacido en esta forma es para su creador un producto que no le pertenece. Ya no tiene nada que ver con él una vez creado, y lo olvida. Para Arnim, todo lo terminado estaba muerto porque ya no despertaba anhelos: "Lo consumado está muerto." Lo que es producto del sueño queda como engendro del instante. Igual que la frase o el verso suelto del poema órfico, así también toda la obra poética sólo brilla momentáneamente para su mismo creador. O más bien, él es quien la abandona y la deja atrás. El Mörike viejo llamó a su *Maler Nolten* una "piel dejada de usar". La meditación pasiva cuenta con el más ancho campo en la creación mágica. Pero es claro que la *Olla dorada* sólo es un símil de fábula, en la realidad tampoco aquí se puede hacer todo sin planear o configurar con premeditación. Sólo canciones pequeñas pueden ser el fruto de semejantes transportes, y también ellas tienen que emerger a la conciencia si han de ser algo más que un balbuceo absorto o un tartamudeo exaltado. Mörike relata en una ocasión, acerca de la balada *Schön-Rohtraut*, lo siguiente:

"Una vez —en Cleversulzbach— di por casualidad en un diccionario con este antiguo nombre femenino alemán, que desconocía totalmente. Sentí como si me alumbrase con un fulgor de rosas, y en el mismo momento se me apareció la princesa imaginaria. Ya inflamado con esta imagen, salí de la habitación al jardín, recorrí una vez el camino ancho hasta el empartado más lejano y ya había inventado el poema, con la medida y con las primeras líneas, a lo cual siguió la realización como por sí sola."

No obstante, parece que no dio la versión definitiva al poema antes de la mañana siguiente, y este acontecimiento fue "el más memorable en su género" que tuvo en toda su vida.

Shelley, en su *Defence of Poetry*, dice que puede darse el caso de que partes de una obra, una frase o una palabra, sean poéticos, es decir, inspirados, sin que la obra en su totalidad sea un poema. Lo dijo por propia experiencia, pues esa afirmación vale especialmente para el romanticismo, y en éste sobre todo para las obras de mayor calibre. Leopardi refiere lo siguiente:

"Escribí en toda mi vida muy pocos y breves poemas. Al componerlos únicamente obedecí, siempre, a una inspiración o un frenesí. Cuando se apoderaban de mí, trazaba en pocos minutos el plan y la estructura de todo el poema. Después suelo esperar al siguiente acceso semejante, que por lo general tarda algunos meses. Cuando llega, emprendo la elaboración. Ésta camina con tanta lentitud, que necesito no menos de dos o tres semanas para el poema más corto. Ésta es mi manera de trabajar, y cuando mi inspiración no viene por sí sola, sería más fácil sacar agua de un leño que un solo verso de mi cerebro."

Esta dependencia de la inspiración también explica la forma maniática en que trabajaba Grillparzer. Esbozaba y escribía sus obras con rapidez increíble, en estados de éxtasis que le hacían olvidar todo lo que lo rodeaba y que iban acompañados de un gran sentimiento de felicidad. "Cuando escribía y hacía poesía, sentía en mí como una gran música." Pero estos estados sólo duraban algunos días o semanas, se terminaban y lo dejaban sumido en la desesperación. Los diarios de la época de su máxima fuerza creadora están llenos de arranques de descontento con todo lo que ha hecho. "Quisiera poder escribir una tragedia en mi pensamiento. Sería una obra maestra", dice este soñador de penetrante saber artístico. "Apenas saco algo al exterior, casi me parece odioso y quisiera olvidarlo, tan insufrible es para mí la disparidad entre la realización y la idea." También en su autobiografía llega a hablar de estos sufrimientos, pero ya sólo insinúa su exceso patológico. "Me ha sido negada la alegría tranquila del crear. Vivía siempre en mis sueños y mis proyectos, pero emprendía su realización con muchas reticencias, pues sabía que nunca quedaría satisfecho." La representación de su primera pieza teatral, *Die Ahnfrau* ("La abuela"), le produjo una impresión tan aplastante que ya nunca pudo decidirse a ver un drama suyo en escena. Pero la representación era tan inferior al manuscrito como éste a la obra imaginada. Cada obra concluida lo desilusionaba profundamente; de ello nació su terrible miedo a que su imaginación disminuyera, miedo que lo torturaba en las épocas de inactividad. Parece que fue infundado, y, sin embargo, el enmudecimiento posterior de Grillparzer lo confirmó en una forma diferente. Las pausas se alargaban cada vez más, se sentía cada vez más indefenso ante los repentinos cambios de ánimo y se hundió como Blake y Mörike en un silencio melancólico, que hizo definitivo el abandono espantoso de aquellos tiempos inactivos. Pues fue el silencio de uno que se congela y no de uno que se transfigura interiormente. Hasta sus últimos momentos sólo habló con desprecio de sí mismo y de sus obras. Sabía que le había sido denegado lo

supremo, y sólo veía lo que no había concluido, la enorme cantidad de planes abandonados y de fragmentos. Los tres dramas inéditos que dejó en su escritorio debían ser quemados, según sus disposiciones testamentarias. No los quemó él mismo, sino que dejó su destino en suspenso: ésa fue la última forma que adoptó la duda que tenía acerca de su arte.

Más irreales aún aparecen las creaciones de la lírica mágica en la realidad. Como obras casi no tienen sustancia, se componen más de alma que de cuerpo, por haberse formado en el ir y venir de los éxtasis interiores. El Hölderlin joven habla de la eutonía y la desarmonía en el fondo de su alma, de las "mareas del corazón". Gottfried Keller, que también sabía lo que es sentirse transportado, dijo respecto de su *Abendlied* ("Canción del anochecer"): "No podemos enfrentarnos a la vida con cinco o seis de estos tonos etéreos, sino que necesitamos llevar también un lastre para que éstos no nos esfumen y nos lleven con el viento." El mago lírico vive sin este lastre, sus obras no le proporcionan apoyo exterior porque sólo contienen una serie de conmociones psíquicas en construcciones delicadas y transparentes. Este crear se mueve sin desplazarse. Sólo el aumento en la intensidad y la audacia de la expresión delata los cambios que se producen en la sonora columna de aire de que está compuesto el Yo.

2

También el visionario místico conoce cumbres y depresiones del crear. Pero éstas no se efectúan con el fondo del éxtasis y el tedio, porque el vidente inspirado no actúa obedeciendo únicamente a sus propios poderes. También él sabe que todas las palabras son insuficientes y todas las obras pedantería, pero no ante su juicio, sino ante el destino, ante Dios. No puede crear algo perfecto porque el hombre es imperfecto. "Y cuando has hecho todo, no eres todavía más que un criado inútil", dice Salomón. Plotino enseña que la belleza suprema existe en el espíritu del artista, pero que éste nunca la puede plasmar en la materia de este mundo.

Para el artista profético el arte es servicio de Dios; no es un camino para endiosarse a sí mismo, sino hacia la purificación, es un martirio. Puede suceder que vea con desdén su obra por considerarla demasiado inferior a la gloria de Dios. Miguel Ángel dijo, teniendo plena conciencia de su maestría: "Para aquellos que lo comprenden, nada le hace a uno tan religioso y tan limpio como el esfuerzo de crear algo perfecto, pues Dios es la perfección." En su vejez vio cada vez con más crueldad la osadía contenida en la voluntad de crear obras como Dios; desesperó de esta empresa y manifestó su resignación dejando inconclusas algunas partes de sus esculturas. Dostoyevski puso su cuento del *Gran Inquisidor*, que consideraba una de sus mejores obras y su testamento, en labios de Iván Karamazov, quien lo presenta como "un poema insulso", una extravagancia de "un estudiante insulso". Esto no es una arti-

maña de artista, sino la expresión de una tensión trágica. Dostoyevski tiene que dejar abierta la cuestión de si la imagen divina que ha trazado no es una caricatura a final de cuentas. La misma manera de pensar llevó a Grimmelshausen a destruir posteriormente la elaborada composición de su *Simplicissimus*. Le colgó en la segunda edición un sexto libro y luego también afeó este final con varias "continuaciones", hasta que la novela se volvió un mamotreto informe. No lo hizo únicamente por su insaciable afán narrador, sino también para manifestar su falta de respeto por la forma pura, el ideal de los esteras. Despreciaba a los "archifantásticos, que se han pasado de sabios y tienen enormes pretensiones, sobre todo en la poesía", los formalistas alambicados y pobres de espíritu que proveían de versos a las cortes. Este desdén también inspira los versos en el preámbulo al Libro Sexto:

O wunderbares Tun! O unbeständigs Stehen,
Wann einer wähnt, er steh, tu muss er fürter gehen,
O schlipferigster Stand! dem vor vermeinte Ruh
Schnell und zugleich der Fall sich nähert immer zu,
Gleichwie der Tod selbst tut; was solch hinfluchtig Wesen
Mir habe zugefügt, wird hierin auch gelesen;
Woraus zu sehen ist, dass Unbeständigkeit
Allein beständig sei sowohl in Freud als Leid.

[¡Oh, actividad maravillosa! / ¡Oh, inconstante inmovilidad! / Cuando alguien cree que está parado, tiene que seguir caminando, / ¡Oh, condición resbaladiza! Que, cuando cree descansar, / se acerca rápidamente a la caída, / que es igual a la muerte; lo que esta fugaz cualidad / me hizo sufrir podrá leerse en lo que sigue; / que muestra cómo la inconstancia / es lo único constante, tanto en el gozo como en el sufrimiento.]

Cuando la época de Rousseau volvió a comprender la grandeza de la "poesía sagrada", también reconoció esta tensión interior del arte religioso. En ella fundó Hamann su lenguaje paradójico y la forma extraña e inacabada de sus escritos. Utilizó lo inconcluso y lo feo, intencionalmente y no sin maña, como característica de la obra inspirada. Ésta no era una obra destinada al gusto y la razón de este mundo —¡cómo podía serlo para quien consideraba al "genio una corona de espinas"! En su condición amorfa se dibuja la verdad oculta como en el cuerpo lacerado del mártir, era una alegoría inversa de la perfección divina. "Todos mis desórdenes proceden en parte de un ideal de orden que nunca alcanzaré y al que, no obstante, no puedo renunciar— de la máxima corrompida que llevo en la sangre: antes nada que la mitad." Pero con el "Sturm und Drang" surgieron los pseudo-oradores exaltados, que no eran capaces de apreciar la inarticulación paradójica del estilo inspirado. En su ensayo *Sobre el entusiasmo*, Stolberg ensalzó a la poesía como obra del Espíritu Santo, y creyó explicar con esto las obras de Shakespeare, Homero, Dante, Milton, Ossian y Klopstock. "Hasta el poema más divino sólo es una copia de los rasgos de la imagen primigenia que el entusiasmo trazó con ardiente pincel en el alma del poeta. A éste le regaló el original; el poeta sólo

da una copia que alcanza menos que otras al original." En esta forma se justificaba tanto al aficionado como al genio visionario. Así hablaron también Tieck y Wackenroder en las *Efusiones íntimas de un monje amante del arte*. En *Ahnung und Gegenwart* ("Presagio y presencia") de Eichendorff, el infeliz y ofuscado pintor Rodolfo dice lo siguiente: "Mis bocetos siempre fueron mejores que mis pinturas porque su realización era imposible, por lo general. A menudo, en horas dichosas, pude imaginar tal magnificencia de colores nunca vistos y de una belleza celestial indescriptible, que casi no cabía en mí de emoción. Pero luego pasaba la visión, y nunca la podía expresar. Creo que cada alma buena alguna vez adorna de esta manera su prisión, sin tener por ello vocación de artista. Además, todo eso no es, en resumidas cuentas, más que juego y vanidad." Pero también Hölderlin tuvo que luchar con denuedo para representar dignamente sus visiones, para "lo vivo en la poesía". Cuando estuvo trabajando en el *Empédocles*, escribió lo siguiente sobre ese objetivo inalcanzable: "Siento tan profundamente cuánto me falta aún para alcanzarlo, y aun así mi alma no deja de ansiarlo, y a veces se apoderan de mí unas ganas de llorar como un niño, cuando siento con todo mi ser lo que aquí o allá falta a mis obras y, no obstante, no puedo hallar la salida del laberinto poético en que me muevo."

En el fondo, todos los visionarios se sintieron como meros aficionados, y los poetas verdaderos lo hicieron en serio. Shelley, quien sufría profundamente por su ineptitud artística, también afirma en la *Defence of Poetry* que hasta la poesía más magnífica no es probablemente más que un débil reflejo de lo que originalmente estuvo en la mente del poeta. Grillparzer presentó su conflicto en un símbolo, que podemos considerar como la suma de todas estas confesiones del romanticismo. Se trata del *Armer Spielmann* ("El pobre músico"), la historia de aquel músico pordiosero que por necio perdió la dicha de su vida, y que se consuela con las obras de los grandes maestros aunque no las puede tocar. A pesar de su ineptitud se cree el último artista auténtico y desprecia a los músicos profesionales. "Tocan a Wolfgang Amadeus Mozart y a Juan Sebastián Bach, pero ninguno toca a Dios Padre." Por éste entiende "el alivio y la gracia eterna del tono y del sonido, y su acorde prodigioso con el oído sediento y anhelante". Le parece que para comprender a los maestros su corazón piadoso es tan importante, quizá más importante aún, como la maestría de los virtuosos. Este violinista callejero, que pone el chirrido de su violín por encima de la ejecución perfecta de un concierto de Mozart, es el prototipo del aficionado. Como todos los chapuceros, confunden su fervor con la maestría. Pero Grillparzer no lo pinta como caricatura, sino como un representante conmovedor de la agonizante fe en la santidad del arte.

El dramaturgo trágico es quien resiente con más gravedad esta tensión. Por esto y por las dificultades técnicas de la puesta en escena, el proceso creativo se efectúa en él con toda conciencia una vez que ha comenzado a escribir

su obra. La concepción dramática es una lucha, el intento de realizarla, otra. La obra naciente es para su creador un ser que a veces estrecha amorosamente, para rechazarlo más tarde lleno de odio o maltratarlo en un acceso de instintos destructivos. Ya el primer esbozo surge frecuentemente bajo una presión sofocante, como una decisión de vida o muerte. Durante la elaboración se amontonan los obstáculos; el poeta tiene que conquistar una vez tras otra la comprensión clara de toda su construcción, y nunca llega a crear con serenidad. Esta atmósfera tormentosa continúa en el destino de la obra terminada. Es un reto al mundo y nunca deja de ser distinta. Los comentarios de Shakespeare sobre la poesía denotan una relación muy intensa con su propia producción y con la de sus contemporáneos. En los violentos prólogos de Racine tiembla la misma agitación.

Kleist comenzaba cada obra con esperanzas desbordantes, como si en ella se jugase su vida o su muerte, y terminaba casi todas en medio de un derrumbe espantoso. Cuando inicia el *Robert Guiscard* está lleno de júbilo: "¡Jesús mío! ¡Si pudiese llegar a terminarlo! ¡Que el cielo me conceda este solo deseo; y luego que haga conmigo lo que quiera!" Terminó su largo trabajo en esta obra quemándola con sus propias manos. Después erró medio enloquecido por Francia y buscó la muerte; renunció a la carrera de poeta y se hizo empleado de gobierno. La serie de obras maestras que escribió años más tarde desemboca en su suicidio. Se cuenta que al terminar la *Penthesilea*, en la que quiso poner "todo el dolor y al mismo tiempo todo el brillo de mi alma", entró pálido y con lágrimas en los ojos a la habitación de un amigo y exclamó: "¡Ya está muerta!" Cuando ya tenía en su haber este drama, el *Amphitryon* y el *Zerbrochener Krug* ("El cántaro roto"), escribió: "La idea que tengo de mi capacidad ya sólo es la sombra de la que tenía en Dresde. La verdad es que me parece bello lo que imagino y no lo hago. Ahora quiero sólo sustentarme con mis trabajos dramáticos; y me dolería tu juicio, si crees que tampoco sirven para eso, únicamente porque en ese caso tendría que morirme de hambre."

Büchner escribió en tres semanas su *Muerte de Dantón*, bajo una presión a menudo insoportable, a los veintiún años; bajo los ojos de su padre, quien lo vigilaba en su laboratorio, por lo que tenía que esconder su manuscrito bajo un trabajo científico, y vigilado por la policía. Esta obra debía producirle el dinero necesario para huir al extranjero, y Büchner ya tenía preparada la escala para escapar de su casa. Mandó su drama a Gutzkow diciéndole que con ese envío le endosaba una obra de teatro y le pedía una limosna; que la leyera con la mayor rapidez posible, la diera a la prensa y contestara inmediatamente. Pero la respuesta llegó demasiado tarde.

Schiller nos ofrece un aspecto extraordinario de su taller. La poesía es para él cuestión de voluntad. Da órdenes a la poesía y se obliga al trabajo en cualquier situación, mientras su cuerpo no lo traicione totalmente. Su trabajo es un empate incesante contra dificultades casi insuperables. En una carta a

Körner examinaba la razón de esto y dice que consiste en que su reflexión siempre cambia y desfigura posteriormente su primera intuición. Dice que la obra terminada siempre es distinta e inferior a lo que intentaba originalmente, a tal punto que tiene que preguntarse cómo puede "surgir algo excelente de un proceso tan ajeno a lo poético". Y se contesta a sí mismo diciendo que se ve obligado a hacer de su reflexión una virtud. "Me ha perjudicado, en efecto, pues la audacia y el calor que tenía antes de conocer alguna regla ya los echo de menos desde hace varios años. Me *veo* a mí mismo *crear* y *dar forma*, observo el juego del entusiasmo, y mi imaginación se mueve con menos libertad desde que sabe que tiene testigos. Sin embargo, al alcanzar el punto en que el poder artístico se convierte en mi *naturaleza*, como la educación de un hombre de buenos modales, entonces también la imaginación recobra su libertad anterior y únicamente obedece a las barreras voluntarias."

La última oración recuerda el pensamiento básico del ensayo de Kleist sobre el teatro de títeres: sólo un muñeco o un dios disponen de la gracia perfecta, el hombre la ha perdido por su reflexión, y tiene que "volver a comer del árbol de la sabiduría para retornar a la inocencia". Pero ni Schiller ni Kleist retornaron a ella. Como dramáticos quedaron aprisionados en el estado intermedio de la tensión, y esto significó lo mismo para el trabajo de ambos. Para Schiller significó que tuvo que considerarse a sí mismo como un instrumento fallido de la Providencia y fracasadas todas sus obras hasta el *Wallenstein*. "No soy lo que seguramente habría podido ser. Quizá habría podido ser grande, pero el destino se cebó en mí demasiado pronto." En aquella carta escrita a Körner se hallan las palabras siguientes: "Frecuentemente me sucede que me avergüenzo de la *manera de nacer* de mis productos, hasta de los más logrados." Con ello se refiere a los titubeos, al alejarse del plan original, al peligro constante de resbalar a lo banal al que tantas veces sucumbió. Cada uno de sus dramas pasa por bruscos cambios de ánimo durante su elaboración; hoy puede entusiasmarse por una escena que acaba de salir de su pluma y ya mañana la puede hacer pedazos, lleno de asco. Acerca del *Don Carlos* dice al principio: "Tengo que confesarle que, en cierto sentido, tengo al Don Carlos en vez de una novia. Lo llevo sobre mi pecho. . .". Luego comienza el martirio de esta obra; la figura principal se desvía brutalmente y por último se relega a un plano secundario, y ocho años después de la publicación esta pieza es para su autor una "chapucería" que le produce repugnancia. Lo mismo ya había sucedido con *Los bandidos*, pues Schiller, aún antes de apagarse el estruendoso entusiasmo con que fueron recibidos, los descuartizó en críticas anónimas con tanta inquina que provocó varias protestas. También criticó como obras ajenas su primer volumen de poemas y el *Don Carlos*, pero, a la inversa, sus críticas de las obras de otros también fueron inclementes autoanálisis. A cada obra se elevaba inmediatamente sobre sí mismo; pues como filósofo enseñaba que "nuestro pequeño Yo" puede ser

superado, hasta un punto en que podemos "tratarnos como extraños a nosotros mismos". "Este sublime estado espiritual está reservado a las almas fuertes y filosóficas, que, gracias al trabajo constante en sí mismas, han aprendido a subyugar el impulso egoísta." Todavía durante la creación del *Wallenstein* tenía "una hora de valor y fe contra diez de desaliento y en las que no sabía qué pensar de mí". Nunca tenía la seguridad de lograr su propósito, sino que siempre emprendía una nueva lucha por un objetivo demasiado elevado, ante el cual sólo podía justificarse por la conciencia de haber hecho lo mejor que podía. Sus manuscritos, como los de Hölderlin, están llenos de correcciones. Una visitante cuenta cómo vio una versión manuscrita de *Das Lied von der Glocke* ("La canción de la campana"): "Cada línea había sido tachada dos o tres veces, con varios ensayos de puntuación, nadie más que él habría podido leer una sola palabra." Schiller pensó también en sí mismo cuando escribió lo siguiente: "No sólo hay que apreciar al artista mecánico que pule al diamante hasta convertirlo en brillante —también es apreciable el otro, el que ennoblece piedras más corrientes hasta la aparente dignidad del diamante."

El dominio de sí mismo se repitió en su obra total, vista como un todo. Sus dramas se sucedían obedeciendo a la ley de la contradicción dialéctica; una provocaba el nacimiento de la otra como su opuesto. Y esto ya sucedía durante la redacción de una obra; en ciertas ocasiones, cuando iba a la mitad de una ya empezaba a pensar en otra. Cuando escribió *María Estuardo* se le ocurrió *Warbeck*, apenas terminó el *Wallenstein* se lanzó a otra empresa.

"Ya he temido desde hace mucho el momento que tanto anhelada, cuando termine mi obra; y, efectivamente, me encuentro peor en mi libertad actual que en mi reciente esclavitud. Ha desaparecido de golpe la masa que hasta ahora me atraía y me retenía, y siento como si flotara en el vacío. Al mismo tiempo tengo la sensación de que me será absolutamente imposible volver a producir algo; no estaré tranquilo hasta ver cómo mis pensamientos se dirigen con esperanzas e inclinación a un tema definido."

La nueva obra debía realizar lo que la precedente había dejado sin cumplir, como un escalón más en el ascenso a la perfección inaccesible. No fue un azar que sobre la mesa de trabajo del Schiller muerto no se hallase un manuscrito concluido, sino el torso del *Demetrius*. La última obra terminada, *Guillermo Tell*, fue la retractación de la primera, de *Los bandidos*, en la que un personaje grita: "¡La ley nunca ha creado a un gran hombre, pero la libertad engendra colosos y monstruos!" Contra esta consigna se levantó el mismo Schiller como un ángel vengador cuando vio que el mundo comenzaba a obedecerla. Su trabajo también fue una lucha contra las obras propias que le parecían impugnables.

3

El cantor de este mundo goza de la dicha creadora más pura. Más que las demás, la obra del narrador mítico crece con mesura y tranquilidad, su creación

es tan natural como el nacimiento de un niño. Toda la actividad narrativa amorosa del mundo necesita su tiempo y su lugar, florece en la reflexión serena, en la plenitud, en la continuidad ininterrumpida. La obra se cuaja con la riqueza de la vida vivida, crece orgánicamente según la ley de la "turgencia" con la que hoy día se explica la formación de las grandes epopeyas antiguas. Un núcleo se dilata, se asimila cada vez más sustancia y crece por capas hasta formar un mundo. Es probable que el *Quijote* se desarrollara de un brote original que no comprendía más que los primeros dos capítulos. En Grimmelshausen y Gotthelf vemos que sus obras se ramifican y brotan unas de otras. El poder de este proceso es irresistible; todo cae en el plan épico como en un embudo, lo que resulta inutilizable se hace a un lado. Al final, la obra yace como el mundo en el séptimo día de la Creación, en la paz sabática que hace que todo sea bueno, hasta la penalidad y el fracaso.

Un libro tal se desprende del poeta como un fruto maduro y se convierte en parte del mundo. Así se ha querido desde el principio, así se separa el autor de él y de las figuras con las que vivió largo tiempo presentes a sus sentidos. Dickens trataba a sus personajes como personas reales, reía y lloraba con ellas y sufría crisis cuando tenía que hacer morir a una de ellas. Cuando lo había hecho, ese personaje estaba muerto para él. En las épocas en que se ocupaba en una nueva novela, su inquietud llegaba al máximo; daba largos paseos, muchas veces en la noche, en los que erraba como un sonámbulo por los campos o por las calles de Londres. En esta fase era cuando nacía en él un nuevo mundo. Ramuz escribió al final de su primera década de escritor una especie de monólogo lírico, *L'Adieu*, en el que se despide de los personajes de sus obras de juventud y les da las gracias por haberlo acompañado hasta ese punto. Detrás de una obra que ha madurado en esa forma, siempre surge una nueva que la hace a un lado sin dolor. Sus personajes pueden resucitar más tarde si aún no agotaron toda su vida. Pero aun sin esta relación directa toda la poesía mítica tiene un carácter cíclico. Balzac, Stifter, Gotthelf, Dickens, Grimmelshausen trabajaban siempre en varias obras simultáneamente, que nacían unas de otras, de tal manera que su obra completa forma un todo orgánico. Las obras terminadas rodean al poeta de este mundo en forma tangible, él las apila a su alrededor y en ocasiones se arriesga a que lo aplasten. Nadie habla con toda satisfacción como él de lo que ha logrado. Produce como un árbol que crece y da fruto; le gusta comparar su trabajo con la vida de las plantas, el ritmo de siembra y cosecha. Esto es natural, pues el narrador es el poeta más sedentario. Su profesión exige escribir mucho; hay novelistas importantes que empezaron escribiendo puros mamarrachos. Balzac publicó cerca de treinta volúmenes de novelas románticas del peor gusto antes de encontrarse a sí mismo. Jean Paul llenó en su juventud diez volúmenes con extractos en tres años, su lista de los libros leídos en un año comprendió tres tomos. Gotthelf trabajaba con tanto ímpetu que a veces no le daba

tiempo de hojear su manuscrito, de tal modo que dejaba en blanco el lugar para un nombre o un suceso de las páginas anteriores que ya no podía recordar.

Como al novelista le interesa todo, también se estudia a sí mismo. Se observa al trabajar, pero no con la agitación de Schiller, sino con serena tranquilidad. Habla con gusto y pormenores sobre las cuestiones de la profesión, sobre todo de las propias, de manera que su trabajo es el más fácil de estudiar. Stifter dio a su editor en una ocasión un esquema muy claro de su modo de trabajo:

"La producción de mis libros es como sigue: Primero, la idea principal en la mente, 2. Elaboración mental de algunos detalles, 3. Esbozo de detalles, frases, expresiones, escenas, en papeletas sueltas, a lápiz (para esto hay que emplear las horas más excelsas), 4. Redacción a tinta en papel, 5. Revisión de esta redacción después de algún tiempo, con muchas tachaduras, añadidos, etc. 6. Revisión de la revisión al cabo de bastante tiempo. Organización del total. Versión en limpio."

Es de suponer que todo el narrador de cosas de este mundo elabora con el tiempo el método que corresponde a su experiencia y su temperamento. El ordenado trabajo cotidiano es una parte de su profesión. También los narradores mágicos se ven obligados a él si quieren producir una obra vital coherente y no únicamente efusiones aisladas. Jean Paul, quien siempre veía ante sí "cordilleras de labor", fue un maestro en la regulación del trabajo, pero con una tendencia a los estimulantes que es inconcebible para Stifter o Gotthelf. Empleaba la cerveza, el vino y el café cuidadosamente dosificados, tomándolos diariamente en el mismo orden, y experimentaba al mismo tiempo con todos los estimulantes que hallaba, se prescribía de vez en cuando un pequeño viaje de un día en diligencia, y controlaba constantemente su cuerpo como si fuese un instrumento. También Balzac trabajaba obedeciendo a un sistema magistralmente concebido y rigurosamente ejecutado. Gotthelf escribía en la mañana y despachaba en el resto del día sus complicados asuntos oficiales. Maupassant se sentaba ante su escritorio cada mañana de siete a doce y escribía su dosis diaria de seis páginas impresas. Para Fontane, la primera redacción de una novela siempre era "una diversión", la calamidad comenzaba cuando tenía que corregir el manuscrito.

También para Stifter escribir era una dicha, su única dicha. Sólo podía aguantar la vida escribiendo, plasmando la vida sagrada y pura una vez tras otra. Pero la tranquilidad mítica no llegaba en él hasta el fondo. Sufría infinitamente por la discrepancia entre su arte y la realidad, su trabajo era una tensión dolorosa constante que le hizo perder vez tras vez la fe en su capacidad. Ya en 1852 opina que quizá aún logrará "ciertas pequeñas cosas bonitas", pero "no lo grandioso y arrebatador que alguna vez soñé pretenciosamente, que probablemente no fue más que un espejismo". También se lamenta de que toda realización quede tan por debajo de lo que se había planeado, y

ni siquiera una obra como el *Nachsommer* llegó a librarlo de su inseguridad. Una vez escribe con amargo humor:

"Tiene cierto encanto el esbozar, el hallar, el componer, el creer que se va a hacer la obra más perfecta; es como si creara uno hombres. Pero cuando se ha terminado el saco y ve uno a los pobres diablos ante sí, hay que compadecerlos y dejarle a Dios la creación de seres humanos, pues él logra un limpiabotas mejor que nosotros un héroe. Su limpiabotas puede caminar, correr, emborracharse y decir maldiciones, en tanto que nuestro héroe ya debe darse por dichoso si en el mundo terrenal puede respirar un poco de aire y no es sólo una figura de papel. Ésa es la desgracia, que no puede uno hacer lo que quisiera."

Stifter tuvo momentos en que apreciaba con claridad el rango de sus obras y preveía como Stendhal la fama que tendría en la posteridad, pero los pagó con profundas desesperaciones.

"Yo mismo soy el juez más inclemente de mis trabajos. Cada uno de ellos brilla magnífico e inmaculado mientras aún está esbozado, por eso me detengo a veces tanto tiempo en el esbozo y lo estudio mentalmente. Pero cada obra terminada casi me hace infeliz, pues es tan insuficiente. Tengo que olvidar el ideal con el que emprendí el trabajo y tiene que haber transcurrido cierto tiempo antes de que pueda sentir algún placer por mis obras. Muchas veces pensé seriamente en tirar la pluma para siempre. . . ."

En una edad más avanzada, Stifter trabajaba con fervor religioso. Daba gracias a Dios si se le ocurría a tiempo una buena corrección en su manuscrito. En el *Witiko* trabajó largos años "como un buey del arado" y con el miedo mortal de morir antes de tiempo o que se le arrebatase el material de su novela. Aún llenó de innumerables correcciones las pruebas de imprenta y el estancamiento de la novela le costó amargas lágrimas. Juró que prefería ser descuartizado a echarla a perder. "Que Dios la bendiga como a las espigas del trigo, así no será demasiado mala."

Goethe es el creador más regio del idioma alemán, y muchos no lo ven más que en este aspecto. Sin embargo, lo fue en más de una manera, pues en su persona parecen encontrarse todas las posibilidades del crear. En su juventud ofreció el espectáculo del poeta ingenuo y genial, y producía un efecto tan arrebatador como espeluznante. En *Poesía y verdad* cuenta cómo escribía sus canciones en estado de sonambulismo, y que veía a sus canciones cillas como una gallina a sus polluelos. Esta imagen es equívoca, pues no sólo surgían en esta forma pequeñas canciones, sino la primera versión impetuosa del *Götz von Berlichingen*, los cantos panteístas, el torso del *Prometeo* y las primeras escenas del *Fausto*. El joven Goethe estuvo rodeado del hechizo de la improvisación genial. Donde quiera que llegaba, inmediatamente obtenía un público embelesado con sus inspiraciones; a los niños les contaba cuentos propios y ajenos, que sabía en grandes cantidades, a los amigos y amigas can-

taba o recitaba canciones y baladas. Se prodigaba en esta comunicación oral y hablaba mucho de sus planes, que luego abandonaba u olvidaba con pocas excepciones. Así también Mozart compuso su música y Schubert escribió sus canciones. De este último se conservan setecientas, con todo y haberse perdido cajas enteras de ellas. Estas pérdidas no son una desgracia para el autor mismo. No tiene tiempo de prestarles atención y tampoco les daría mucha importancia si las llegara a advertir. Si Goethe hubiese muerto después del *Werther*, sería el fenómeno más brillante de la literatura universal —no el "alemán más grande", sino un puro milagro. El Goethe viejo recuerda esto nostálgicamente.

Escribir es abusar del lenguaje, leer en silencio es un triste sustitutivo del habla. El hombre actúa sobre el hombre con mayor intensidad a través de su *personalidad*, la juventud con más intensidad sobre la juventud, y aquí brotan también los efectos más puros... Mi placer por producir no tuvo límites; lo que yo había producido me dejaba indiferente, sólo me gustaba de nuevo cuando lo recordaba en compañía de otros en círculo amistoso y alegre. Además, muchos participaban gustosos en mis trabajos grandes y pequeños, pues animaba a hacer algo propio e independiente a todo aquel que se sintiese algo inclinado y capacitado para producir, y ellos también me alentaban a seguir haciendo poesía y a seguir escribiendo... Pero tuve que suspender muy pronto estos ejercicios en la sociedad en que me movía, y por ello perdí mucho placer y una forma libre de fomentar el espíritu.

Un aspecto de esta poesía espontánea era el que Goethe comprendiese mágicamente su fuerza. No la podía dejar actuar despreocupadamente, sino que dejó que ella lo llevara a la cumbre de lo prometeico y al abismo de lo faústico. Prometeo muestra orgullosamente a la Minerva protectora las criaturas que ha hecho, cuya belleza viva lo anima a desairar a Zeus, pues le demuestran que tiene en su poder el secreto de la vida. Pero Fausto desespera de su omnipotencia y vende su alma al diablo para obtenerla con magia negra. Estos fueron los dos símbolos de las tentaciones más peligrosas a que estaba expuesta la naturaleza de Goethe, que oscilaba demoniacamente. En aquel tiempo escribió a Salzmann: "Todo lo que debo conquistar productivamente tiene que pagarse primero con dolorosos plazos de incubación de la melancolía. En estos estados intermedios, mi condición psíquica es como el mundo temible en la *Melancolía* de Durero. Entonces me parezco a la figura enigmática que se ve en el primer plano —lucubrando sin la chispa fecunda, esperando la hora en que caiga nuevamente el rayo y transforme todo. Esos son fugaces *optima* de la gracia; después soy un montículo de cenizas." Los románticos fueron los primeros que volvieron a vivir en esta forma su crear, y Goethe descubrió en el éxtasis la base mágica de la poesía sobre la cual aquéllos siguieron construyendo. Invocó los poderes vitales, conquistó a los hombres y conjuró el destino. Su autobiografía, a pesar de toda su amortiguación, está llena de documentos que confirman la superstición

que acompañaba a su trabajo. Cuando regresó de Wetzlar hasta quiso decidir con un oráculo si debía dedicarse a la poesía o a la pintura: en un arranque "imperioso" lanzó su cuchillo al río Lahn para que su caída le indicara el camino que debía seguir. En cierto sentido, cada obra suya era un oráculo semejante. Como sentía con tanta intensidad el aspecto mágico de su arte, finalmente huyó horrorizado ante él— pero parece que el autor de *Poesía y verdad* ya no se acuerda de nada de eso.

Ni cuando el sagrado afán de pureza quebró la punta fáustica a la actividad de Goethe, la magia desapareció totalmente de su sendero. No podía cambiar su naturaleza, únicamente podía tratar de hacer de su magia negra una magia blanca —éste es el sentido que tiene su lucha en torno a una forma purificada y un lenguaje armónico, que libró al principio de su época weimariana. También escribió la *Ifigenia* "bastante inconscientemente, como un sonámbulo". En su calidad de hombre sólo podía hacer poesía cuando tenía que confesar o conjurar algo. Cada una de sus obras llevaba la fecha de su nacimiento, aunque no fuese en forma visible como el manuscrito de *Willkommen und Abschied* ("Bienvenida y adiós"), y surgía de un impulso irracional. Cuando deseó proseguir el *Fausto*, escribió a Schiller: "Ahora sólo sería cuestión de un mes de tranquilidad, y la obra brotaría de la tierra como una gran familia de setas, para sorpresa y espanto de todo mundo." Para él, para Prometeo, una obra aún era un ser con vida propia que surgía por sí mismo. Schiller presenció con admiración cómo aparecía en esta forma el *Wilhelm Meister*: "Mi novela no descansa ahora hasta no estar lista, lo cual me pone muy contento, pues sigue moviéndose hasta en medio de todas las diversiones." Tal experiencia era para Schiller lo contrario de lo que él experimentaba ante su escritorio. Un año después, Goethe le informa: "No hay nada que decir de mi novela, se ha puesto a dormir la siesta y espero que al anochecer se levante con tanta más frescura." Dos semanas después, dice: "La novela comienza otra vez a dar señales de vida." Al poco tiempo ya la había terminado, y escribe: "Si con sólo pudiera uno gozar a fondo la tranquilidad, pues apenas ha terminado uno, ya se echa encima otra carga, como las mujeres que acaban de dar a luz."

Schiller sintió con tanta intensidad lo natural de este proceso creativo, que concluyó en la forma siguiente sus palabras de agradecimiento por el *Schatzgraber* ("El buscador de tesoros"): "Le deseo una muy buena noche a su alegre anochecer, y que la bella Musa que lo acompaña de día, cuando está despierto, se digne acompañarlo también por la noche, con la misma belleza, pero en forma corpórea." En el trabajo creativo de Goethe seguía existiendo un goce erótico, y eso era lo que aún tenía de demoniaco. Amaba sus obras y figuras, pero ya no como Prometeo, sino como Pigmalión, para quien la figura que hizo con sus propias manos se convierte en la amada de carne y hueso. Ésta fue la actitud que adoptó después de su viaje a Italia, cuando

quería tener la figura viva con sensualidad meridional. "En cierto modo, vive Usted en casa de la poesía, servido por dioses", le escribió el amigo de estos años felices. Todavía las *Afinidades electivas* nacieron de este modo. Cuando las estaba escribiendo, Goethe escribió a Frau von Stein: "Ya pasé las dificultades principales, y si no me distraigo durante los próximos quince días estará a salvo esta curiosa empresa. Claro que la última organización, para no llamarla elaboración, requiere aún la mayor armonía interior para que también la obra sea armónica." Tres meses después escribe lo siguiente: "Estoy aquí desde hace más de siete semanas y me siento como la embarazada que ya sólo quiere que nazca el niño, sin importarle lo que vaya a ser. El producto de este parto se presentará a Usted a mediados de Octubre." Después de la rápida terminación de esta novela destruyó todos sus apuntes y bocetos. Este acto formaba parte del ritmo del nacimiento, tanto como su retiro a la soledad. También Zelter reconoció lo natural y erótico del proceso creativo de Goethe; para los últimos actos de la segunda parte del *Fausto* aún le deseó: "¡Que los dioses te den pocos dolores de parto y que des a luz rápidamente!"

Sin embargo, esta dicha tectónica no perduró. Schiller vio con desilusión cómo Goethe se quedó atascado, cómo tuvo que ser animado por él y finalmente ya no respondió a ningún modo de estímulo. Este poeta no era un hombre de voluntad, se dejaba ir y tenía que esperar la hora propicia, en la que tampoco sabía con certeza a dónde lo conduciría. Por eso era incapaz de decir cualquier cosa acerca de una obra en germinación, y "no podía escribir la más pequeña obra sin tener soledad absoluta". En esta necesidad de mantener en secreto su creación aún se delata el carácter de su actividad. Schiller pensó en él cuando describió la poesía ingenua como un "favor de la naturaleza".

"Es un golpe feliz, que no necesita corrección alguna cuando sale logrado, y que no permite ninguna cuando falla. La obra entera del genio genuino termina con el sentimiento; en esto consiste su fuerza y su limitación. Si no ha *sentido* desde el principio poéticamente, es decir, perfectamente humano, ningún arte puede reparar este defecto. La crítica sólo puede hacerle ver el error, pero no puede poner belleza en su lugar. El genio ingenuo tiene que hacer todo con su naturaleza, pues poco puede hacer con su libertad; y basta con que la naturaleza obre en él obedeciendo a una necesidad interior para que cumpla su idea."

Desde la muerte de Schiller, las esperas de Goethe se hicieron cada vez más largas, los momentos creativos fueron más prodigiosos y cobraron nuevamente un aspecto de confesión y conjuro más intenso. Schiller también había observado esto con gran claridad, aún en los escritos científicos de su amigo. Lo felicitó por el plan de la teoría de los colores con las palabras siguientes: "Ojalá pueda usted arrojar todas estas escorias de su límpido elemento solar, aunque se convierta en un planeta y que luego se mueva eternamente a su alrededor." Las *Afinidades electivas*, la *Pandora*, el *Diván*

el segundo *Fausto*, todos ellos son tales planetas, como lo son las obras que van desde el *Götz* hasta el *Tasso*. También el viejo Goethe, a pesar de toda su religiosidad creadora, siguió siendo supersticioso como artista. Como para él una obra era un ser viviente, poseía un alma que debía nacer, que no podía ser fabricada como un homúnculo. Él respondía como artista de la configuración consciente de la forma, pero aquella entelequia era para él un regalo divino. Riemer dice que utilizaba los acontecimientos cuando y como le venía en gana,

"y a menudo esperaba, como los adivinos romanos esperaban el augurio propicio, a que sucediese algo, a que se le ocurriese algo o se presentara algo que pudiese servir para terminar su obra, y tenía días en que se dedicaba a la invención. Por lo general lo lograba... Consideraba sus mejores obras como un golpe afortunado y no, como lo hacen poetas más orgullosos, como la ejecución de un cálculo premeditado que se basa en una ley aritmética. Puesto que, como confiesa, sus poemas lo hacían *a él* y no él a ellos, el resultado nunca era un *quod erat demonstrandum* matemático o lógico."

Aún creía en lo que había querido representar en el *Prometeo*, pues a Eckermann le confesó que estaba convencido de que el don creativo es lo supremo, el único criterio para el Bien y el Mal, el valor absoluto en la historia de la humanidad. Ya no quería desafiar con este don a los dioses, pero lo afirmaba incondicionalmente, junto con todo lo que encerrase.

Esto explica ciertos comentarios, que rara vez se han sabido apreciar, que el anciano hizo sobre sí y sobre el arte. Trastornado después de su viaje a Marienbad, arrolló a sus amigos de Weimar con las violentas palabras en que expresa su anhelo de metamorfosis por la gran "ocasión".

"La Staël una vez me dijo con toda razón: "Il vous faut de la séduction." Si, llegué a casa sano y contento, durante tres meses me sentí feliz, pasando de un interés a otro, atraído por un imán tras otro, rodando para acá y para allá como una pelota, pero ahora —la pelota está nuevamente arrumbada en el rincón y yo tengo que enterrarme en mi madriguera durante el invierno y ver cómo hago para sobrevivir."

Müller hace el siguiente comentario: "Es realmente doloroso percibir el desgarramiento interior de un hombre semejante, ver cómo ningún arte y ninguna ciencia son capaces de restablecer el equilibrio perdido de su alma sin las luchas más violentas, y cómo ni las más ricas experiencias ni las reflexiones más claras acerca del mundo bastaron para protegerlo de tal estado." Éste era el Goethe deprimido entre sus instantes de creación, que ventilaba su mal humor con "amargos sarcasmos y un afán de contradicción sofista". Al Canciller le produjo a ratos la impresión de "un afán grandioso insatisfecho, cierta desesperación interior", hablando con desprecio de sí mismo. "Los persas sólo dejaron valer a siete poetas en cinco siglos, y entre los

que rechazaron hay varios canallas que fueron mejores que yo." Sin embargo, en otras ocasiones podía hablar con mucho orgullo de su obra.

Es evidente que se dio cuenta, mejor que sus ciegos admiradores, de cuán irregular y fragmentaria en su riqueza era la obra que dejaba. Pues no sólo había dejado tras de sí, como un camino equivocado, toda su obra de juventud; se había retractado, en Roma, de la religiosidad de la época de *Ifigenia*, y de la adoración de la forma clásica en los años del *Diván*. En *Poesía y verdad* dice que en su juventud no poseyó un estilo homogéneo, sino que en cada obra tuvo que hallar nuevamente la forma. Pero ¿cambió esto con el tiempo? También declaró respecto del *Diván*, ocho años después de su aparición, que estas canciones no tenían ninguna relación con él. "Tanto lo que tienen de oriental como lo que tienen de pasional ha dejado de existir en mí, ha quedado tirado en el camino como la piel desprendida de una culebra." Con esto concuerda lo que nos cuenta Riemer: "Goethe era tan poco dado a la ostentación que pecaba de lo contrario; se preocupaba poco de sus cosas y ya no le interesaban después de algún tiempo, hasta las llegaba a olvidar y, cuando las volvía a leer por casualidad, se sorprendía de haber sido capaz de escribirlas. Pues sus obras eran para él, como decía, otras tantas mudas de piel, 'piezas de su antiguo guardarropa'..." La obra total de Goethe no muestra la gran unidad y armonía que él atribuye a la artista naturaleza, sino la variedad y la irregularidad del crear mágico. Falta el plano general, tiene carácter de improvisación, es una larga cadena de impulsos y vuelos geniales. Detrás de cada escalón hay una alta conciencia de responsabilidad, una disciplinada voluntad en pos de la forma perfecta, pero hay muchos escalones y muchos ideales de forma. Cuando tuvo ante sí la segunda edición de sus "huellas de vida, que suele uno llamar 'Obras' para ponerle nombre al niño", tuvo que confesar a Zelter: "No cabe duda que los fragmentos de toda una vida se ven bastante raros e incoherentes puestos uno junto al otro; por eso los críticos pasan graves apuros para encontrar la relación, con buena o mala voluntad, entre lo que ha sido impreso lado a lado. La simpatía es quien mejor puede dar vida a estos fragmentos." La última edición, con sus sesenta volúmenes, aún acentuó la minoría en que se encontraban las obras terminadas frente a los fragmentos, traducciones, refundiciones e investigaciones.

Por lo demás, los comentarios del viejo Goethe demuestran que hasta el final estuvo convencido de que lo mejor para él era someterse al poder demoniaco. Con toda su maestría consciente era incapaz de construir con claridad y dar una forma homogénea. "No hay nada más funesto que querer pulirse y mejorarse constantemente, y no llegar al final; esto impide toda producción." Admite que nunca consideró libre de defectos una obra suya, pero agrega que siempre trató de corregirlos en la obra siguiente. Riemer deduce de esto que también como artista estuvo convencido de la imperfección de toda actividad humana. ¡Qué extraños son los *Wanderjahre*

a los *Lehrjahre*, qué extraño es el segundo *Fausto* al primero! Fue en el verano de 1831 cuando el anciano criticó acaloradamente frente a Eckermann la expresión "composición", que los franceses empleaban al contemplar productos de la naturaleza y que también comenzaba a usarse respecto de las obras de arte. Afirma que una máquina está compuesta de varias partes, pero no un organismo vivo y animado.

Es una de las palabras más infames que debemos a los franceses y de la que tenemos que deshacernos lo más pronto posible. ¡Cómo puede uno decir que Mozart *compuso* su *Don Juan*! ¡Composición! ¡Como si fuese un pastel o bizcocho que se hace batiendo huevos, harina y azúcar! Es creación espiritual única, el detalle y el todo de una pieza y un espíritu, animado por el hálito de *una* vida, cuyo autor no se puso a probar y cortar y elaborar arbitrariamente, sino que estuvo en poder del espíritu demoníaco de su genio, de modo que tuvo que ejecutar lo que éste le ordenaba.

"No puede uno proclamar con más claridad su concepto mágico del arte." El ejemplo de Mozart no fue el más apropiado, pero así aparece con mayor nitidez el impulso más profundo de la obra de Goethe. Aún escribió la cuarta parte de *Poesía y verdad* para poder sobrellevar el dolor mortal que le produjo la muerte de su hijo, a lo que Zelter respondió con la exclamación: "¡De modo que eso vino a ser la ocasión para que terminases la cuarta parte de tu 'vida'! ¡La muerte misma tuvo que convertirse en vida!" El trabajo de Goethe encerró hasta el final un peligro mortal, como los conjuros de Fausto. Por eso también se guardó de leer el *Fausto* de cabo a rabo; la mirada en este espejo mágico de su alma habría podido destruirlo. "Pero el demonio —dice en el comentario a los *Urworte, orphisch*— se conserva a través de todo; y esto es, pues, la verdadera naturaleza, el viejo Adán o como se quiera llamar, que, por más veces que haya sido ahuyentado, vuelve en una forma todavía más irresistible."

Este rasgo fundamental mágico de su poesía impidió que Goethe se anquilosara en el formalismo. En la época de la *Natürliche Tochter* ("La hija natural") y la *Achilleis* ("La Aquiliada") corrió peligro de perderse en el alejandrinismo y también los artificios de los románticos se redujeron a su aspecto virtuoso. Wieland dijo una vez socarronamente que cada vez que aparecían charlatanes como Schlegel o Tieck, a Goethe le daban ansias "de hacer también él algo en el nuevo género, únicamente para demostrar que puede hacer todo". Pero el artista formalista no era el Goethe verdadero. Las obras de vejez, desde la *Pandora*, muestran la tendencia opuesta: un relajamiento formal hasta la ausencia de forma en los *Wanderjahre* ("Años de peregrinación"). Hasta el *Diván* es un producto inacabado, un mosaico mal proporcionado de elementos dispares, de los cuales algunos están elaborados rudimentariamente y otros están hipertrofiados —sin decir nada de su lenguaje, abismalmente desenvuelto. Hay que observar a los grandes formalistas y

poetas de la época posgoethiana para ver cómo el naturalismo mágico de Goethe desbarataba una vez tras otra su fe en la forma perfecta. Él no conoció la lucha de Schiller por la obra, y aún menos la desesperación perfeccionista de Stifter o los gemidos de Flaubert por encontrar la palabra adecuada.

El sentido del crear

1

¿Cómo hay que comprender el espectáculo multiforme de la producción poética, ora conmovedor, ora espeluznante, y siempre inexplicable? ¿Actúa en ella un instinto ciego, una ambición desmesurada, una locura sublime? ¿es un fenómeno sobrenatural? En general, esta cuestión sólo se plantea para el caso individual, y se contesta en formas muy diferentes. Los poetas fueron quienes pensaron con más profundidad sobre el sentido de su actividad, en la medida en que su situación se lo permitió. Pero también sus explicaciones difieren mucho una de otra. Frecuentemente están influidas por estados de ánimo pasajeros, y basta con eso para que nos sea imposible generalizarlas.

Goethe tenía la muda convicción de que los hombres no se comprendían bien unos a otros y que en el fondo se interesaban poco por sus prójimos, y menos aún por los poetas. Escribió a Schiller: "Nadie es capaz de encontrarse en sí mismo o en los demás, y por eso tiene que fabricarse su propia telaraña, para obrar desde el centro de ella. Todo esto me remite más y más a mi naturaleza poética. El trabajo poético lo satisface a uno mismo más que a cualquier otro, y hasta establece la mejor relación que se puede tener con los demás." Goethe dijo en numerosas ocasiones que el poeta trabaja en el fondo para sí mismo; su Tasso se compara a un gusano de seda que hila hasta morir por un instinto inexplicable. Ya en su juventud una obra poética era para él, en primera línea, la expresión de una individualidad; en una de sus reseñas escribió: "Los señores se equivocan si creen que están juzgando un libro —se trata de un *alma humana*." Lo mismo dijo todavía al final, en sus *Palabras para jóvenes poetas* escritas como testamento: "Pero contenido poético es contenido de la propia vida; nadie nos lo puede dar, nadie lo podrá agostar, aunque sí ensombrecer." También afirma ante Eckermann que el poeta siempre se da a sí mismo solamente, y que en el fondo sólo puede tener efecto a través de su "alma sublime". "¡De qué sirven todas las artes del talento si en una obra de teatro no nos acoge la personalidad amable o grandiosa de un autor, esta única cualidad que pasa a formar parte de la cultura de un pueblo!" Se daba a conversar con Eckermann porque quería legar a la posteridad la imagen de su personalidad, valiéndose de este intermediario. Casi nunca habló con él sobre la supervivencia de sus obras, o a lo sumo en una forma irónica.

Dentro de ciertos límites, todos los poetas trabajan para sí mismos. Grimmelshausen quería mejorar y convertir a los hombres, pero ¿cómo se compagina eso con las mascaradas que efectúa con sus distintos seudónimos, elaborados con las letras de su nombre, con su placer narrativo, su propensión al Mal? ¿No era todo esto también un juego demoníaco consigo mismo? El lema de "la locura engaña", tema fundamental de todos sus sermones de penitencia, también es la clave de su alma enigmática. También fue la clave para su descubrimiento filológico; no se supo su nombre verdadero sino hasta el siglo XIX, cuando se descifró la clave de sus seudónimos con los que se burlaba de sus lectores, apareciéndose por todos lados como Merlín. También Stifter fue un hombre religioso, que quería conducir nuevamente a los hombres hacia la santidad de la vida, y, sin embargo, también él dijo: "Nunca pienso en la crítica del día cuando trabajo, y, para ser franco, tampoco en un público, sino en un solo hombre riguroso, que soy yo mismo." A una conocida que se dedicó a escribir, le escribió: "Si va Usted a seguir haciendo poesía, quisiera darle un consejo: Haga lo mismo que yo, trabaje de tal manera que Usted misma esté regularmente satisfecha (pues uno mismo es siempre el juez más severo), luego encomiende sus obras al aire y no pregunte hacia dónde sopla. Alégrese si algún ser apreciable las acoge amablemente y deje la consolidación o la pulverización en manos del tiempo." Es un hecho irrefutable el que todos los grandes autores, ya desde Hesíodo y los profetas antiguos, viven y sobreviven por la fuerza de su Yo. Hamann, él mismo un espíritu profético, volvió a enunciar este hecho en la *Aesthetica in nuce*, dirigida a una raza mezquina de escribanos: "No cabe duda de que puede uno ser un hombre sin tener necesidad de convertirse en autor. Sin embargo, quien espera de amigos íntimos que piensen en el escritor sin pensar en el hombre, tiende más hacia abstracciones poéticas que hacia abstracciones filosóficas."

El joven Goethe traía estas palabras en el oído, y produjeron frutos en los románticos, que aprehendieron la obra de arte como revelación de regiones del alma que hasta entonces habían sido ignotas. Tenemos ante nosotros la seguridad órfica en el círculo mágico del propio Yo cuando Hölderlin canta en *Mein Eigentum* ("Mi propiedad") como sigue:

Sei du, Gesang, mein freundlich Asyl! sei du
Beglückender! mit sorgender Liebe mir
Gepflegt, du Garten, wo ich wandelnd
Unter den Blüten, den immergrünen,

In sicherer Einfalt wohne, wenn draussen mir
Mit ihren Wellen allen die mächtige Zeit,
Die wandelbare, fern rauscht.

[¡Sé, oh, canto, mi asilo sonriente! Seas tú / ¡oh, beatífico! cultivado con amor / incantable, jardín donde yo, paseando / bajo las flores, las siempre jóvenes, / vivo

en segura sencillez, cuando afuera / con todo su oleaje el tiempo poderoso, / el mudable, me suena de lejos.]

La poesía mágica no necesita público. Keats confesó: "El favor del público me molesta tanto como el amor de una mujer. Ambos son como una miel resinosa vertida sobre las alas de la independencia." Rehusó escribir un prólogo a sus poemas por parecerle una humillación: "Nunca escribí una sola línea de poesía con el más remoto pensamiento en el público." El único efecto que el poeta órfico puede esperar, a lo sumo, es el encantamiento de un otro Yo, que incita a convivir en su "asilo". Invita al desconocido a establecerse dentro de la obra de arte y a participar en su construcción, para que pueda sentirla como propiedad suya. Tales invitaciones no son raras en la poesía romántica. Eichendorff dice en *Ahnung und Gegenwart* ("Presagio y presencia"): "Esos son los buenos lectores, los que hacen poesía con y sobre el libro. Pues ningún poeta proporciona un cielo ya listo; sólo erige la escala celestial sobre la hermosa tierra. Quien, por perezoso o desganado, no sienta deseos de subir por los escalones ligeros y dorados, para ese siempre estará muerta la misteriosa letra, y haría mejor en ponerse a excavar o sembrar en vez de perder el tiempo con una lectura tan inútil." Esta participación en la poesía que pide el romanticismo, opuesta diametralmente a la admiración de la marmórea perfección clásica, está personificada en forma incomparable por el maestrillo Wutz de Jean Paul, el cual, al no tener dinero para comprar los libros anunciados en un catálogo, se los escribe él mismo a base de los seductores títulos, y está convencido de que sus ejemplares son, cuando menos, tan buenos como los originales. Jean Paul, por su lado, se dedica a una verdadera cacería de almas entre su público; se vale de incontables tretas para pescarlo y devorarlo, sus libros son puras cartas interminables a sus lectores, y su personaje principal siempre es en el fondo él mismo, de tal modo que ni siquiera podemos llamarlos "obras" en el sentido clásico-objetivo.

Pero el reverso de esta identidad del Yo poético con la obra de arte es el hecho de que también el poeta siente su creación como algo inacabado, que nunca podrá terminarse. No la puede despegar de su persona y verla como algo objetivamente existente, sólo puede cansarse de ella y olvidarla. Los grandes talentos sintieron intensamente esta cualidad excesivamente personal de la obra de arte mágica, y por eso consideraron como desacatos, tarde o temprano, las pruebas de su encantamiento, pues con ellos sólo seguían invocando a sus propios demonios. Con el demente director de orquesta Kreisler, de la novela de Hoffmann, la devoción co-poética ante la obra de arte se convierte en un gesto de desesperación. En este diletante, Hoffmann se retrató a sí mismo. Para él, sus obras poéticas no valían nada al lado de la gran obra musical que quería escribir, y después de la desgracia que sufrió con su ópera *Undine* consideró todos sus escritos como totalmente equivocados y superfluos. Jean Paul erigió un terrible monumento al espíritu ro-

mántico que gira eternamente en torno de sí mismo con la muerte de Schoppe, quien pone fin a sus días en el duelo enloquecido que sostiene con su doble ante el espejo. Grillparzer consideró inacabado su *Goldenes Vliess* ("El vellocino de oro"), en el que trabajó durante años, y trató en vano de corregirlo; quedó indeciso en su opinión sobre esta obra, no supo si llamarla una obra maestra o sólo un impulso hacia tal obra. "Sí, creo que es una obra fallida." Expresa la maldición de su fracaso en su poema *Incubus*, el cual —como complemento de la muerte de Schoppe— considera que la maldición de su arte consiste en que sólo es el reflejo de su propia insatisfacción, que le sonríe como un espíritu maligno en cada una de sus obras:

Und schaudernd sah ichs, entsetzenbetört,
Wie mein eigenes Selbst gen mich sich empört,
Verwünscht mein Werk und mich selber ins Grab—
Dann folgt er auch dahin wohl qualend hinab?

["Y veo, estremeciéndome y enloquecido por el horror, / cómo mi propio Yo se rebela contra mí, / si maldigo a mi obra y a mí mismo hasta la muerte— / ¿no me seguirá también allá con sus tormentos?"]

Ahora, ¿qué significa escribir para sí mismo? En Stifter es sencillamente la renuncia al éxito momentáneo, es la fórmula para su resignación y su desprecio del presente. Para el joven Goethe significaba una cosa muy distinta. Su actitud era como la de Hamann, quien continúa el pasaje citado en la forma siguiente: "Por ello, no oséis penetrar en la metafísica de las bellas artes si no sois maestros consumados en las orgías y los misterios de Eleusis." Ser un gran Yo y convertirlo en la última instancia del crear es algo muy diferente de la resignación. Es tener valor para sumergirse en los misterios del alma, valor para la palabra demiúrgica. En esta forma crean para sí los poetas de especie mágica. Esta pretensión desmedida se revela en ellos como una última posibilidad del alma humana; es un instinto oscuro para representar el enigma de la propia existencia. En esas formas, el Yo se mira a sí mismo, se cerciora de su existencia, se eterniza en su singularidad y su irremplazabilidad. Esta autorepresentación puede estar inspirada por la pura alegría de existir, pero también por el miedo ante la soledad del Yo. El "miedo cósmico", que conjura cosas y poderes en imágenes para aprender lo inconcebible, es un rasgo fundamental del hombre primitivo y aún desempeña un papel decisivo en el poeta mágico. Es el imperceptible tono fundamental de su instinto de autoeternización, y da a su actividad un significado religioso en el sentido mágico.

Una idea fundamental de la religiosidad mágica es el sacrificio. Ocupa el centro de todas las religiones. El sacrificio es un acto ritual dirigido a la divinidad para hacer irrevocable un voto, para corroborar un oráculo, alejar un peligro o demostrar el agradecimiento. Cuando Jacob soñó en Beth-el con

la escala celestial, dijo al despertar: "¡Cuán terrible es este lugar!", elevó a piedra votiva la piedra sobre la que había dormido y prometió hacer allí un santuario si regresaba sano y salvo del extranjero. Con este menhir eternizó su sueño decisivo, el voto fue su ofrenda de gratitud. En los comienzos del arte se encuentran estas ofrendas de consagración a los poderes desconocidos. Los exvotos arcaicos dirigidos a los dioses —estatuas y relieves, pinturas en oscuras cámaras funerarias, que no fueron hechas para ojos humanos— no tienen ningún objeto "razonable", pero su intención mágica brota de una necesidad eterna. La idea de sacrificio aún desempeña un papel importante en el cristianismo. Aunque quitó de los hombres el miedo, gracias al sacrificio por poder de Jesucristo, y con ello la obligación de ofrecer sacrificios, las iglesias cristianas siguieron llenándose de ofrendas votivas. Para obtener ayuda de determinados santos o para darles las gracias por ella, se colgaba en la Iglesia, según la práctica del encantamiento, por analogía, la imagen del objeto en que debía operarse el milagro. Fuera de la Iglesia también se practicaron a través de toda la Edad Media las formas antiguas de este ritual mágico, sobre todo el sacrificio de animales vivos. En la época de la Reforma, Paracelso y otros espíritus de orientación mágica volvieron a actualizar, en los círculos científicos y literarios, las prácticas de sacrificio y oráculo paganas junto con muchas supersticiones tenebrosas.[2]

Otra práctica de magia ritual es la plegaria. El creyente que habla con la divinidad en actitud ritual pasa a formar parte de la circulación de las fuerzas espirituales y entra en contacto con lo suprasensible. La plegaria es una forma primigenia de la poesía; es a veces mágica y a veces mística, y como poema se la comprende en esta forma o en aquella. Algunas de las odas de Safo son verdaderas plegarias a Afrodita; cuando Solón aprendió de memoria una de sus canciones para saberla en la hora de su muerte, es evidente que así lo entendía también él. Toda la lírica religiosa conserva la afinidad con la plegaria, de ahí también su relación frecuente con la magia. A la secuencia *Media Vita,* cuyo supuesto autor es Notker, se le atribuían a fines de la Edad Media poderes mágicos, por lo que la Iglesia prohibió que se cantase. Cosas parecidas también sucedían en el Protestantismo. En torno de uno de los himnos luteranos clásicos, el *Wie schön leuchtet der Morgenstern* ("Qué hermoso brilla el lucero del alba"), que se cantaba con preferencia en las bodas, se formó con el tiempo una superstición que hacía creer a la gente que "sin el 'lucero del alba' no estaban bien casados y tampoco

2 El *Liber de imaginibus* de Paracelso dice lo siguiente sobre el encantamiento por imágenes: "El proceso y el empleo de los homúnculos es el siguiente. Si quieres librar a un hombre de su enfermedad y sanarlo, tienes que practicar en su imagen todas las curaciones, los emplastos, los ungüentos, etc. Si quieres obtener amor, benevolencia y favor, debes hacer dos homúnculos que se estén dando la mano, abrazando, besando, o estén mostrando cualesquiera otras señales de amistad. Si quieres ser invulnerable para las armas de tus enemigos, debes fabricar su imagen en hierro o acero y endurecerla como un yunque. Si quieres maniatar a un enemigo, maniata su imagen. Con esto tienes ejemplos suficientes, de los cuales puedes tomar y deducir otros muchos."

podían esperar que su matrimonio fuese dichoso y fértil", de tal modo que la Iglesia tuvo que intervenir drásticamente, aunque no sirvió para nada. Esa era la intención que habían tenido los epitalamios de Safo. En una forma más sutil, toda la colección de himnos protestantes, igual que la Biblia alemana, fue adquiriendo una aureola de comunión mágica de los creyentes con la palabra.

Era inevitable que en la poesía mágica de la época moderna volviesen a actuar, encubiertas poéticamente, estas creencias antiquísimas. Gottfried Keller cuenta dos veces en el *Grüner Heinrich* cómo su héroe no entrega una carta a su destinataria, sino a la naturaleza, obedeciendo inconscientemente aquel consejo de Stifter, pero llevado evidentemente por impulsos más profundos. La primera vez escribe la confesión de su amor por Ana en un pedazo de papel, "con las expresiones más violentas, poniendo su nombre completo y la firma del mío", y arroja este papel al río, para ver cómo se lo lleva el agua "ante todo el mundo".

"Durante mucho tiempo luché con este propósito, pero finalmente sucumbí; pues era un acto que me liberaba y la confesión de mi secreto; supuse, además, que nadie lo hallaría cerca de aquí. Vi cómo se balanceaba plácidamente sobre las olas, quedaba aprisionado por un matorral que colgaba hacia el agua, se prendía largo tiempo de una flor, hasta que se arrancaba nuevamente después de mucho reflexionar, finalmente cobró impulso y corrió con tanta rapidez que lo perdí de vista."

He aquí la acción mágica, aunque ambigua, de un enamorado que se pone en manos de un poder superior. El papel no debe llegar a ojos de la amada, pero tampoco debe perderse, debe ser hallado por alguien y cumplir su cometido en forma inimaginable. Y eso es lo que sucede, pues lo encuentra una mujer que se está bañando y que hace posible la prodigiosa realización del ferviente deseo. Esta carta es por un lado un sacrificio —la renuncia a la amada—, y por el otro un oráculo, con el cual Heinrich deja en manos del destino la realización de su amor. Pero también es un símbolo de la poesía del joven Keller. Posteriormente reelaboró el *Grüne Heinrich*, pasando grandes trabajos, hasta convertirlo en la novela de intención moral que es ahora, pero en sus elementos más antiguos y hermosos no era otra cosa que una pregunta al destino igual a la de su héroe. En el prólogo a la primera edición, el mismo Keller dice que su novela nació como "una carta larga y detallada" que se encomienda "a la estrella incierta de todo primer intento". El oráculo epistolar también aparece, con tinte humorístico, en *Los tres honrados peineros*, y aún hay algo de él en la escena de *Pancracio, el gruñón* en la que éste, a pesar de ver que su madre y su hermana ya duermen, sigue contando la confesión de su vida.

Goethe se entregó en su juventud a este arte de oráculo y sacrificio. Configuraba sus personajes como sustitutivos de su propio Yo, para consumar simbólicamente en ellos el destino que lo amenazaba. Aún el *Tasso* y la *Ifigenia*

surgieron por este motivo. Esto quedó oculto temporalmente después de su regreso de Roma, cuando predominó el gozo tectónico y Goethe se abrazó amorosamente a sí mismo en sus obras, como Pygmalión —otros dicen: como Narciso. Pero después volvió a surgir el miedo, y con él la tendencia a los oráculos y los actos de expiación. Sus obras no podían negar que eran "fragmentos de una gran confesión", que eran obras de la auto-representación redentora. De ahí que el *Diván* abrace con tanta vivacidad la creencia en la naturaleza oracular de la palabra y la escritura. Esta creencia se le apareció a Goethe en la literatura oriental como algo que le era muy familiar desde su infancia apegada a la Biblia. Ya en el *Buch des Sängers* ("Libro del cantor") renueva juguetonamente el motivo de los *Segenspfänder* ("Prendas de bendición"), de los versos configurados con *Talismane*. Encabeza el *Buch der Sprüche* ("Libro de las sentencias") la siguiente estrofa:

Talismane werd ich in dem Buch zerstreuen,
Das bewirkt ein Gleichgewicht.
Wer mit gläubger Nadel sticht,
Überall soll gutes Wort ihn freuen.

["Esparciré talismanes en el libro, / eso crea un equilibrio. / A quien encaje su aguja creyente, / lo alegrará por todas partes una palabra amable."]

En las *Noten und Abhandlungen* ("Notas y disertaciones"), Goethe habla de la práctica religiosa de usar libros como medios de adivinación, y desea que a su libro "le sea deparado el mismo honor". Podía hablar de esta manera porque lo oracular era un rasgo fundamental de su trabajo. Si quería ver sus obras también en las manos de otros, sólo lo hacía para que también ayudasen a los demás a comprenderse y adquirir seguridad. Así, escribió a Zelter: "No querría yo haber escrito un solo verso si no hubiera miles y miles de hombres que leyeran los productos y pensaran, se imaginaran, comprendieran o supusieran algo al leerlos."

2

Todo el que crea sabe que sus "inspiraciones" —lo más precioso que posee— no están en su poder. Vienen por sí solas. Sólo quien se siente como órgano de una fuerza desconocida es capaz de derrochar sus fuerzas con tanta prodigalidad como lo hace el artista. La diferencia sólo consiste en la forma en que llegan las inspiraciones y lo que se hace con ellas.

"Es curioso —dijo el viejo Goethe a Eckermann—, he hecho cosas tan diversas, y no existe un solo poema mío que podría estar incluido en el libro de cánticos luterano." Eckermann rió, pero tuvo que admitir para sus adentros que estas palabras contenían más de lo que aparentaban. Tenía razón, pues aquí no se trata de un obstáculo de credo religioso o moral, sino de la

frontera entre arte mágico y místico. El poeta místicamente quebrantado no concibe sus "inspiraciones" —Goethe dice *"aperçus"*— como dones de su dominio. El centro de gravedad de su actividad no está en su propia obra, sino en la verdad absoluta más allá del Yo, que provee de sentido a todo acto. A los ojos del profeta sólo son buenas las obras que provienen de esta verdad, malas son las obras de los magos, que sólo se ven a sí mismos en lo que han hecho sus manos, y malas son también las de los cantores profanos, que con ellas glorifican el mundo marcado por la muerte. El inspirado dice sin rodeos al mago lo que éste llega a saber en sus horas más negras: que a sus imágenes les falta la vida suprapersonal. El inspirado no cree en las fabricaciones de las manos humanas. Isaías se burla: "El artífice apareja la imagen de talla, el platero le extiende el oro, y le funde cadenas de plata. El pobre escoge, para ofrecerle, madera que no se corrompa; búscase un maestro sabio, que le haga una imagen de talla que no se mueva... Él torna en nada a los poderosos, y a los que gobiernan la tierra hace como cosa vana."

El vidente místico no está ligado a su obra suceda lo que suceda, pues no se identifica con ella. Está a su lado y la explica como un ejemplo de la verdad que él proclama; se puede decir que está por encima de ella, pues la hizo con una intención definida. Lo que escribe no es producto del momento y no debe sucumbir. Yahvé dice a Isaías: "Vé pues ahora, y escribe esta visión en una tabla delante de ellos, y asiéntala en un libro, para que quede hasta el postrero día, para siempre por todos los siglos." La obra del místico no se basta a sí misma, pues quiere cambiar al mundo, y en este fin también va incluida la exterminación del arte impío. Los sacerdotes convirtieron en actos los reproches que los profetas hacían a las imágenes. Burckhardt dice: "Pues los libros sagrados no son altamente instructivos, por sí solos, sino vistos en contraposición con todo aquello que fue impedido o suprimido en tal pueblo."

También Schiller, dramaturgo de tensión dualista, profesa el arte de intención educativa. En el prólogo a *Die Braut von Messina* ("La novia de Messina") se hallan las palabras grandiosas: "El arte verdadero no sólo intenta un juego pasajero; tiene el más serio propósito de no sólo inspirar al hombre un sueño momentáneo de libertad, sino de *hacerlo libre* real y verdaderamente, y esto despertando, cultivando y ejercitando en él una fuerza para situar a una distancia objetiva y convertir en una obra libre de nuestro espíritu al mundo sensible, que de otro modo sólo pesa sobre nosotros como una materia bruta y como un poder ciego, y para dominar lo material por medio de ideas. Y, precisamente porque el arte verdadero quiere algo real y objetivo, por eso no sólo puede contentarse con la apariencia de la verdad; erige su construcción ideal sobre la verdad misma, sobre la base sólida y profunda de la naturaleza." El arte "verdadero" de Schiller es el arte moral. Con él, se encuentra en la tradición de la palabra profética y sacra. También Esquilo y Sófocles son poetas morales que enuncian su fe con frases monu-

mentales; esta fe es totalmente opuesta a la glorificación incondicional que las epopeyas heroicas tributan al heroísmo.

> Quien mató, cae; el asesino expía.
> Mientras domine Zeus regirá la ley
> de que sufra quien lo hizo. Así es justo.

Tan poco como la Biblia, puede evaluarse la tragedia griega exclusivamente desde el punto de vista estético. Ambas son grandes ejemplos de poesía doctrinal, a la que también pertenecen los diálogos platónicos —con obras de arte como *El banquete*. Cuando Schiller recibió en su más negra época de Mannheim el regalo de sus admiradores desconocidos de Leipzig, escribió: "Si sigo este pensamiento y me imagino que quizá existen en el mundo otros de estos círculos que me admiran y se alegran de conocerme, que quizá en cien años o más, cuando mis cenizas ya hayan sido esparcidas por el viento, se bendiga mi recuerdo y se tributen a mi tumba lágrimas y admiración —entonces, querida mía, me alegro de mi profesión de poeta y me reconcilio con Dios y con mi severo destino." Cuando habló de estas lágrimas y de esta admiración no se refería a la emoción por su persona, sino a la conmoción producida por su mensaje y por el sacrificio que él le había ofrendado. A esos círculos conmovidos perteneció el joven Stifter, quien en sus años escolares en Kremsmünster obtuvo la gran revelación de su vida, a saber, que sólo la belleza moral es belleza verdadera, que lo bello es una imagen de la verdad, como enseñaban Platón y Schiller. Y aún tenemos un eco del espíritu profético de la Antigüedad cuando Nietzsche declara altaneramente en una de las cartas de su última época: "Que de aquí en adelante nadie se preocupe por mí, sino por las cosas a las que yo sirvo con mi existencia".

La obra del poeta que enseña y proclama anhela una perfección distinta de la del mago. Es un medio para un fin, un esfuerzo humano al servicio de una misión sagrada. Tal es la intención de Grimmelshausen, aun donde únicamente parece contar fábulas mundanas y hacer chistes. Aquella "bolsa mágica" con la que Simplicissimus divierte a los mirones en el mercado no deja de ser un libro sumamente serio y moral. Así también lo entiende el lisiado Springinsfeld, a quien la regala, como lo demuestra con su primer magia.

"Éste sacó inmediatamente el libro y comenzó a hojearlo delante de las narices de los estudiantes, mostrándoles las páginas blancas y diciendo: Tan lisas y vacías como este papel blanco fueron creadas vuestras almas y llegaron a este mundo, y por eso vuestros padres os pusieron aquí (mostrándoles al decir esto las escrituras) para que pudiescis aprender y estudiar la escritura; pero vosotros holgazanes, en vez de dedicaros a ciencias loables, soléis tirar y derrochar el dinero (aquí les mostró las monedas), gastarlo en bebidas (les mostró los vasos y copas), perderlo en el juego (les mostró los dados y las cartas), gastarlo en la fornicación (mostró las damas y los caballeros) o en la guerra (mostró el fusil). Pero os digo que todos los

que hacen eso son como los que veis aquí, y diciendo eso les mostró las cabezas de necios, liebres y asnos, y con eso volvió a echar el libro en su mochila. Al viejo Simplicissimus le gustó tanto esta actuación que le dijo a Springinsfeld que si hubiese sabido que aprendería el arte tan pronto y tan bien, no le habría cobrado ni la mitad del dinero que le cobró por su enseñanza."

El arte de Gotthelf tiene un sentido emparentado con el de Grimmelshausen. Tampoco él deja valer un arte que se baste a sí mismo y que sólo se justifique por su belleza. Cuando medita sobre el efecto de un libro, sobre el objeto de su actividad literaria, siempre piensa en la palabra viva y activa, contenida en la obra como la semilla en su cápsula o como la espada en la vaina.

"La palabra es infinitamente más poderosa que la espada, y quien la sepa blandir con mano vigorosa y sabia es más poderoso que el más poderoso de los reyes. Cuando muere la mano que empuñó la espada, se entierra a las dos juntas, y cuando la mano se convierte en polvo, la herrumbre se come a la espada. Pero cuando la muerte cierra la boca que pronunció la palabra, ésta permanece libre y viviente; la muerte no tiene poder sobre ella, no puede aprisionarla en la tumba, y, por más cadenas y grilletes que se pongan a los siervos de Dios, permanece libre la palabra de Dios que salió de su boca."

Esta convicción explica la despreocupación con la que Gotthelf abandonaba sus libros a su destino. Como le importaba más su efecto moral que su forma artística, no le parecía grave que otros metieran mano en sus obras. Se llamaba a sí mismo "un místico en cierto sentido".

Existe una doctrina mística de las "obras" y de la "perfección" en la que el concepto espiritual de lo creativo está expresado con mayor pureza. La mística cristiana entiende por obras todos los actos con los que el hombre quiere ganar la bienaventuranza eterna: el cumplimiento de los mandamientos eclesiásticos, los actos de amor al prójimo, los rezos y las donaciones, entre los monjes y monjas el acatamiento de los preceptos monásticos, el aumento de laceraciones y el trabajo artístico para gloria del monasterio. Maese Eckhart rechaza estos actos como cosas exteriores y les enfrenta los actos de la interiorización que son los únicos que conducen a la experiencia directa de Dios y con ello a la perfección. Repetidas veces hace notar a sus oyentes que en esta vida no podemos hacer obras buenas que nos puedan acompañar al Más Allá, puesto que no existen obras y acciones perdurables. Dice que sólo tiene duración el espíritu humano, que puede exteriorizarse en obras buenas y malas. En el estado de gracia ya no existen actos ni obras. "Sie sint verlorn mit einander, werc unde zit, boese unde guot, werc als werc, zit als zit, sie sint verlorn mit einander eweclich...wan der geist hat des werkes niht me ze tuonne" ("Ambos están perdidos, obra y acto, sean buenos o malos, la obra como obra, el acto como acto, ambos están perdidos para la eternidad ...pues el espíritu ya no tiene nada que hacer con la obra").

En el estado de gracia, el hombre asciende sobre el Dios activo, que creó al mundo hacia, la divinidad, que es el Ser puro y eterno. "Got wirket, diu gotheit wirket niht, si enhat niht ze wirkenne, in ir ist kein werc. Sie geluogete uf nie kein werc. Got unde gotheit hat underscheit an würken und an nihtwürken" ("Dios obra, la divinidad no. Ella no tiene que obrar, en ella no hay obra alguna. Nunca se propone alguna obra. Dios y la divinidad se distinguen en que uno obra y la otra no obra"). Tampoco el hombre perfecto, que ha reconocido al Ser puro de la divinidad, necesita ya la acción; está allí donde ya no existen imágenes y actos. El Sermón LVI de Eckhart, que contiene las citas anteriores, termina con estas palabras: "Me alegro por quien haya comprendido este sermón. Si hubiese estado yo solo, habría tenido que pronunciarlo para este cepillo." En el *Liber benedictus* Eckhart repudia nuevamente todo acto religioso exterior que se ejecuta por el acto mismo, y le opone el "acto interior", la acción puramente espiritual del hombre perfecto, la cual compara a la gravedad de una piedra. La obra exterior de la piedra es el caer, su obra interior es su impulso inherente a caer, que nadie le puede quitar. "Das werc würket der stein an underlas nacht unt tage. das er tusent jare do obnan lege, er neiget weder minte noch me denne in dem ersten tage" ("Esa obra la ejecuta la piedra sin cesar, de día y de noche. Aunque reposase durante mil años, sentiría el mismo impulso, ni más ni menos que en el primer día").

Esta persistencia inerte en la energía potencial es para Maese Eckhart el estado de la perfección suprema. Quien es capaz de este acto puramente interior es igual a Dios. El así iluminado es hijo de Dios y obra con efecto divino: "Quiere y hace todas las cosas por el amor de ellas mismas." El acto exterior no puede añadir nada al interior, pues éste "lleva su bondad en sí mismo". El exterior nunca puede ser pequeño si el interior es grande, y no puede ser grande o bueno si el interior es pequeño o no existe. "La obra interior contiene en sí toda la extensión, profundidad y altura de la obra exterior." También Lao-tsé enseña que el hombre "sagrado", el "soberano", se dedica a la no-acción que es al mismo tiempo la acción verdadera. Obra cósmicamente a través de su Ser, sin mover un solo dedo. Angelus Silesius expresa esta "calma y efecto de Dios" en los versos que dicen:

Gott hat sich nie bemüht, auch nie geruht, das merk;
Sein Wirken ist sein Ruhn und seine Rub sein Werk.

[Dios nunca se esforzó y nunca descansó, recuerda; / su acción es su quietud y su descanso su obra.]

De la espiritualización genial que efectuó Meister Eckhart con los conceptos de "obra" y "perfección" puede deducirse una filosofía del arte, especialmente del arte místico. También la actividad del artista es obra "exte-

rior", pero no deja de ser distinta de la obra utilitaria. Se efectúa en un plano más elevado que ésta y cuenta con su propia "mística", que se manifiesta en el proceso creativo artístico, el cual en ciertos momento está muy cerca de la "obra interior" de Eckhart. No cabe duda de que todo lo que contiene de introspectivo, soñador y meditativo se parece a aquel acto potencial: el tiempo de preparación para la obra particular, la infancia como preparación para la vida creativa. Allí las obras aún no han nacido, apenas comienzan a gestarse, la posibilidad del crear es mayor aún que la realización. Y al final, cuando Shakespeare y Racine enmudecen, cuando Hölderlin, Kleist, Rimbaud dejan atrás la poesía, cada quien a su manera, el furor creativo desemboca nuevamente en el gran silencio de la mística. Sin embargo, la sabiduría de la piedra inerte sólo es fin y principio del arte. Entre ambos despliegan sus grandes luchas, victorias y derrotas, que giran sin excepción en torno de la cuestión de si la obra interior se convertirá en una obra exterior. A esto corresponden la pasión y la maestría tectónicas. Aquí la concentración espiritual ya no culmina en la *unio mystica*, sino en la palabra poética, en la obra compuesta conscientemente, y su creación rara vez es una delicia, antes bien es un trabajo pesado y a menudo un suplicio. El mayor dolor que conoce el artista es tener que renunciar a liberar una obra del estado potencial. La configuración es la que le confirma la verdad de su visión. Sólo los poetas proféticos, los sucesores históricos de la religiosidad mística, permanecen fieles al pensamiento místico porque no consideran perfecto lo que han logrado, sino que lo ven como obras "externas" que conducen al Ser puro de la divinidad por el camino de la purificación moral. La belleza de sus obras sólo es un débil reflejo de la gloria divina. Las obras no son "propiedad" de sus autores, sino de la divinidad.

Esto vale literalmente. El escritor Lutero no cobró un solo céntimo de honorarios por todas sus publicaciones, a pesar de ser el autor más leído de su tiempo y haber iniciado una nueva era de la técnica de la imprenta con las enormes ediciones de sus escritos. Para Pestalozzi, todas sus entradas literarias significaban medios para financiar su instituto educativo. El llamamiento de 1817 a los "amigos de la humanidad" para que suscribiesen sus escritos completos, medida que tomó el anciano por ser el último camino para salvar su empresa, termina con las frases siguientes: "La obra de mi vida está insegura y sin fuerza en las manos de mi vejez. En vuestras manos está la fuerza que falta. La daréis. No podéis negarme vuestra participación en la promoción de esta empresa, para que yo pueda, con esperanza de éxito, poner en el altar de la humanidad y la patria el pequeño óbolo que aún creía tener en mi mano." También este apóstol ve en sus obras una acción justificada únicamente por su intención moral, una representación insuficiente de la verdad a la que sirve. No tiene tiempo de redondearla artísticamente porque lo que quiere es tener efecto. Su misión no le permite detenerse en su obra con intención estética, la deja como fragmento. Lo trágico consiste en que la tiene que

abandonar así, encomendarla al futuro y a la buena voluntad de los hombres o a los designios divinos. Pero la conciencia de haber obrado según la voluntad de Dios y haber ayudado a los hombres, en la medida de su capacidad, es quizá la dicha más pura que puede experimentar un autor.

En esta forma se crearon muchas grandes obras de la literatura religiosa. Sus componentes fueron esparcidos como granos de simiente y posteriormente fueron recogidos y puestos en forma literaria por los creyentes. El ejemplo más grande son los "libros" de los profetas bíblicos que no son auténticos, sino que sobrevivieron como una maraña de fragmentos dudosos. Los más antiguos, Amós y Oseas, fueron amasados torpemente por testigos desconocidos, pero aun Isaías es un nombre semilegendario para la investigación crítica. El núcleo original de su mensaje (cp. 6 — 9. 6) fue ampliado a su versión canónica en el transcurso de por lo menos cuatro siglos; según opiniones actuales, esa versión contiene un "segundo" y un "tercer" Isaías anónimos junto con otros ingredientes. Se afirma que los Libros de Jeremías y Ezequiel sólo nacieron gracias a refundidores posteriores y que contienen pocas cosas auténticas. Este caos sólo aparentemente habla contra los textos proféticos, en realidad confirma precisamente el concepto sacro de la palabra escrita. Ésta se remonta a revelaciones divinas, su autor verdadero fue Yahvé. La unidad y autenticidad superior de los textos reside en su común origen divino. El mismo proceso se repitió en la redacción de los Evangelios y más tarde en otras muchas ocasiones. Los sermones de Maese Eckhart sólo existen en las copias incontrolables de sus admiradores en los monasterios de Alemania del sur. Su texto es dudoso de principio a fin, desde el punto de vista científico; pero se convirtió en un libro vital del más alto rango. Las *Pensées* de Pascal tienen el mismo origen apócrifo. Consisten en innumerables y desordenadas papeletas, a menudo casi ilegibles, que Pascal, al morir repentinamente, dejó como trabajos preliminares para su gran defensa de la fe cristiana contra el ateísmo. Sus amigos piadosos compilaron con ellas el libro que, a pesar de la selección impugnable, se convirtió en una Biblia de los creyentes pensantes con todo y las controversias que siguió provocando. De los libros de Jakob Böhme sólo uno fue impreso durante su vida, todos los demás circulaban en copias manuscritas y los originales se perdieron durante siglos. También algunos dirigentes del pietismo se distinguen por el hecho de que su logro principal fue la vida que llevaron y sus obras sólo contienen el rescoldo de ella. De los sermones de Tersteegen sólo se conservaron los pocos que fueron apuntados sin que el autor se diese cuenta. El enorme efecto que tuvo Hamann se basó principalmente en la impresión que producía su persona misteriosa sobre las "almas calladas"; sus folletos publicados bajo seudónimos variables tenían un pronunciado carácter apócrifo. Rimbaud destruyó su confesión *Une saison en enfer* apenas salió de la prensa, conservando muy pocos ejemplares, y Franz Kafka pidió que se destruyesen las

obras que dejó al morir. Todos ellos pueden apelar al hecho de que los más grandes maestros de la humanidad no dejaron nada escrito. Aunque Sócrates lo hubiese podido hacer, es inimaginable que Jesucristo lo hubiese hecho. Fundó una religión y fue tan grande como hombre, que siguió actuando a través de los siglos con su doctrina y su persona.

La renuncia a la fama literaria, al esplendor profano de las obras, es también el ideal de los autores sacerdotales. Pues la ordenación de sacerdote o el ingreso al monasterio eran la forma más espiritual del sacrificio, eran la ofrenda que el hombre hacía de sí mismo. De esta manera, todo su trabajo se convertía en culto, en la entrega a una obra al servicio de Dios, aparentemente sin objeto ni ganancia, que en unos consistía en cumplir con un cargo humilde y oscuro y en otros en una grandiosa creación artística o científica para mayor gloria de Dios. Pero ambos donaban sus obras a la Iglesia. Hegel dice lo siguiente de esta vida consagrada: "Todas estas obras caen en el terreno del sacrificio... Toda la actividad es renunciar, pero ya no únicamente a una cosa puramente exterior, sino a la subjetividad interior." Las iglesias católicas están llenas de estas obras donadas con intención de culto, y también la literatura sacra de la Edad Media consiste en su mayor parte de obras creadas como ofrenda. Sus autores no tuvieron que dejarlas en fragmentos y sin dueño; conocían el lugar en que sus obras podrían perdurar. Pedro Lombardo donó su famosa obra de sentencias a la Iglesia; en su prólogo dice que esa obra es el óbolo de la viuda que él entrega. Aún hay algo de eso en las humildes fórmulas preambulares de las obras profanas medievales, que se han reconocido como descendientes de las sentencias votivas sacras.

La idea de ofrenda y la intención doctrinal pasaron del clero a la clase escritora de la época de la Ilustración. Sus representantes más puros aún las abrazaron, cada uno a su manera, y también las honraron con su vida privada. No siempre se sacrificaban por Dios, sino a menudo por un ideal terreno, pero tampoco ellos dejaban valer el arte que no servía a la causa sagrada del mejoramiento del hombre. Los autores del siglo XVIII se sometieron casi sin excepción al principio de *docere cum delectatione* establecido por Horacio. Representaban una tendencia moral, querían difundir los ideales cristianos o la fe en un orden justo del universo. Tampoco Lessing pudo imaginarse un arte sin finalidad; su discusión de Aristóteles en la *Hamburger Dramaturgie* trata de la definición precisa del fin interior y exterior de la gran poesía. Por eso suele tratársele como un retrógrado, igual que a Schiller, pero pertenece a los ilustrados que aún tienen algo del espíritu de sacrificio divino. Bajo esta luz tenemos que ver la naturalidad con la que dejó extinguirse en sí al poeta cuando emprendió la lucha contra las malas autoridades. Otro alemán de la Ilustración, el fragmentista Lichtenberg, es el autor de la sentencia genuinamente mística que dice: "Dar el último toque a su obra significa quemarla."

La idea de "obra" que embargaba a Pestalozzi tenía este supremo sentido profético. Por ella no entendía en absoluto sus escritos desordenados, en los que nunca logró una obra maestra, sino el éxito de su reforma educativa, que consideraba como el único intento de salvar a Europa, que aún tenía posibilidades. En él tenemos en forma tangible lo que se efectúa en el interior de la actividad vidente, cuando lucha con lengua insegura por la realización de esa obra suya, en las *Reden an mein Haus* ("Discursos a mi casa"). Es para él la tumba de todos sus deseos personales, se consume por ella, cada Día de Año Nuevo ruega a Dios que la bendiga y conjura todas las fuerzas amigas y enemigas que la rodean.

"¡Señor, creo, socorre mi falta de fe, disminuye mi confianza en todo lo perecedero y lo vano, refuerza mi fe en todo lo perdurable y eterno! Enséñame cada día más a ver nuestra obra como lo que es en realidad, y a sólo confiar en aquello que actúa profundamente sobre su alma. Padre mío, líbrame de creer en su apariencia exterior y de temer a la apariencia de su deformación. Dame tu fuerza, Padre divino, para que alcance lo divino y lo eterno cada vez más, con ayuda de lo divino y lo eterno; para que resista a lo vano, lo mudable y lo no divino, pero no con lo vano, mudable y no divino que yo tengo, sino únicamente con lo divino y eterno que hay en mí; dame fuerza para que combata lo humano no con lo humano, sino con lo divino."

Realmente una plegaria de sumo sacerdote. Pero no es el ruego de un poeta en sentido profano, sino de un hacedor espiritual, que como escritor siguió siendo un sublime aficionado porque también trató al lenguaje únicamente como un medio para su fin. Esta profesión de fe pública no produce ninguna obra de arte literaria; es una proclamación profética y un destino de profeta.

En los poetas de esta estirpe, el fuego sagrado engendró productos literarios que aún deben ser comprendidos como obras al servicio de lo divino o como exvotos en una iglesia invisible. En la barahunda impía del siglo XIX, Stifter se consideró uno de los últimos guardianes del "santuario supremo de la tierra", el arte. No escribió una obra católica especial, pero conservó el concepto sacerdotal de la belleza y miró con horror el afán artístico de su época. El *Nachsommer* es un templo mundano, la glorificación de la consagración artística y la santificación a través de ella. Sus conversaciones amplias y educativas giran en torno a su fuerza creadora, purificante y redentora, el espíritu divino que contiene, la diferencia entre arte verdadero y falso, puro e impuro. En una ocasión se discute si el artista también debe crear su obra sabiendo que ni su tiempo ni la posteridad llegarán jamás a comprenderla, y la contestación es —como en el Sermón LVI de Maese Eckhart— decididamente afirmativa.

"El artista hace su obra como la flor florece; ésta florece aunque esté en el desierto y nunca haya ojos que la vean. El artista verdadero ni siquiera se plantea la cuestión

de si su obra será entendida o no. Él ve con claridad y belleza lo que crea, ¿cómo puede creer que los ojos puros e intactos no serán capaces de verlo también? ... Si hubiese un artista verdadero que supiese que la obra que va a hacer nunca será comprendida, la haría a pesar de todo, y si deja de hacerla ni siquiera es un artista, sino un hombre apegado a cosas ajenas al arte."

Stifter habla aquí de asuntos propios, en vista de su arte incomprendido. Pero la falta de reconocimiento no lo perturbó, el *Nachsommer* no se escribió para ojos humanos. Como un sacerdote sin iglesia, Stifter también estaba convencido de que había una actividad artística insensata e impía que seducía a los hombres con sus engaños. Lo que sólo nacía de la ambición, la vanidad y la sed de placer era para él una abominación que profanaba la dignidad del arte, por más brillante, interesante o hábil que fuese. En esto concuerda con los profetas, y en su siglo hubo grandes artistas que dudaron del arte, por esta convicción. Surgieron apóstoles como Kierkegaard y Tolstoi, que decían que el arte era pura seducción y que blandían la Biblia contra él: "Si yo hablase lenguas humanas y angélicas, y no tengo caridad, vengo a ser como metal que resuena, o címbalo que retiñe." Pero estos predicadores de penitencia se atrevieron a conclusiones que Stifter nunca hubiese aprobado. El hecho de que se profanase el arte no hablaba contra éste, según su opinión.

En el barullo del siglo XX Ernst Barlach fue uno de los pocos para quienes el arte —tanto poesía como escultura— fue aún una obligación sagrada, "que no toleraba ni elección ni duda en su exigencia de acatamiento". Él enfrentó "la palabra de la eternidad, sólo audible en el silencio" con un esfuerzo mudo, al "galimatías de la prisa contemporánea, a la oferta en masa de nociones a medio cocer", que, "estallando en hinchados abortos de la palabra, paraliza como aguardiente las capacidades de la mente". Entre los papeles que dejó al morir, conservados casi por casualidad, se encuentra un fragmento en que defiende sus monumentos a los guerreros caídos, que el Tercer Reich mandó quitar de las iglesias. Dice que esas esculturas no nacieron de una hipócrita exaltación victoriosa, sino del hecho de la derrota, y que representan la santidad de la muerte en que descansan los caídos. "La más alta consagración está dada a aquel que llegó a la perduración en lo inmutable, y perdurable es la imagen de lo pasado que en el rodar de la eternidad demostró una validez única y agotó su posibilidad suprema." Barlach ve la posibilidad suprema del artista en que se lanza "por encima de sí mismo" de forma en forma, para tratar de retener un reflejo de la incorporeidad divina, aunque con eso siga siendo un "presidiario" de lo terreno, un "primo pobre" de lo divino.

"¡Qué años de qué soledad ha tenido uno! Y, sin embargo: este estar solo consigo y con alguien que finalmente siempre era uno mismo, quizá fue precisamente el derecho dado por la gracia. El valle oscuro, la mirada en la desesperación hacia la estrella lejana, están tan llenas de consuelo interior, que no puede uno desear que

alguien que es capaz de vivencias interiores no tenga que pasar por esto... ¡Quién puede sentir la Pasión de Grünewald si no sabe lo que significa ser un proscrito!"

3

La tercera gran respuesta que se dan los poetas a la pregunta sobre el sentido de la poesía, la enuncia un antiguo Skop inglés, con las palabras:

No acota ningún anhelo a quien tiene un tesoro de cantos
y puede saludar el arpa con sus manos,
a quien Dios regala el don de músico.

El don poético es un regalo de los dioses, un milagro de la naturaleza. Los cantores aman el arte por él mismo, porque hace dichosos a los hombres y porque capacita a los poetas para crear lo perfecto. La dicha que el cantor aporta a los hombres es la dicha de la belleza, de la forma perfectamente bella. Esta fe brilla en la descripción que hace Hesiodo de su consagración por las Musas.

La poesía profana establece y satisface una exigencia de la suprema perfección formal, exigencia que sólo comprenden los conocedores iniciados y refinados. A estos entendidos "dedica" sus obras, al juicio de ellos se somete. Para ellos y para su propio afán de belleza Virgilio pulió incansablemente sus versos, suprimió inclemente sus intentos imperfectos. Del *Orlando furioso* de Ariosto se conocen más de cincuenta versiones que no concuerdan una con otra. Estos poetas no se confiaban sencillamente a su inspiración o su éxtasis, trabajaban con una autocrítica inflexible y estudiaban cuidadosamente los medios del efecto artístico. La forma mágica es improvisación, el vidente no aprecia mucho la belleza, el cantor de este mundo la pone muy alto. La voluntad de una belleza inmaculada y festiva y el experimentar con los medios conducen fácilmente al amaneramiento. Pero este peligro queda conjurado en las obras maestras del entusiasmo. "Pero lo que es bello parece ser feliz en sí mismo": esta sentencia de Mörike vale en primer lugar para la belleza de la poesía mítica. Una obra de arte tal es al mismo tiempo sensual y espiritual, terrenal y eterna, es un pedazo de cielo en la tierra.

La forma bella parece dichosa y beatífica porque es una revelación de la naturaleza. El hombre aprende esta belleza de la naturaleza, que es bella en todas sus obras y que ha dotado a todas sus criaturas de la posibilidad de ser bellas y de crear lo bello. Los animales no sólo son perfectos, a menudo también son artistas; forman por instinto artificiosos organismos, construyen formas espléndidas y juegan con gracia consumada. Cada ser viviente obedece a una ley formal. Configura el mundo que lo rodea en tal forma que él encaje perfectamente en ese mundo y que las cosas de éste formen con él un todo armónico. La voluntad y la capacidad de toda criatura pura tienden a crear en esta forma y a reposar dichosamente en lo creado. Herder se

refería a este fenómeno primigenio cuando elogiaba la dicha tectónica de los niños: hacer jugando algo que no aprendieron, algo que es totalmente suyo, algo que "con sus virtudes y fallas brota de su Yo ... *non multa, sed multum*". El punto de gravedad de tal crear está totalmente en la obra misma. El creador se olvida en ella de sí mismo, en ella él se vuelve uno con el mundo. Sale de sí mismo y entra en la obra, que se le incorpora como un segundo cuerpo. Así caracteriza Schiller la obra del poeta "ingenuo": "Como la divinidad detrás del universo; así está él detrás de su obra: él es la obra y la obra es él; hay que ser indigno o incapaz, o estar cansado de él, para preguntar únicamente por ella." Crear así no significa otra cosa que cumplir con el destino puro de la naturaleza: florecer, dar fruto, morir y seguir viviendo en los frutos.

Este instinto debe obrar en lo más profundo de todos los grandes artistas, hasta en los magos y místicos. Una gran obra de arte es descendencia espiritual, un triunfo sobre la muerte. No tener que morir totalmente, vivir en la obra cuando ya se yace en la tumba —este pensamiento aparece hasta en Hölderlin, quien confiesa que: "El impulso de sacar de nuestra alma algo que permanezca cuando muramos es realmente lo único que nos retiene en la vida." Crear algo imperecedero como voluntad de procreación espiritual, voluntad innata e inexplicable, a eso también se refería Keats con las palabras siguientes: "Estoy convencido de que escribiría por puro anhelo y amor de lo bello, aun cuando el trabajo de mis noches apareciera quemado cada mañana y ningún ojo lo llegara a contemplar." Entre los poetas modernos, el vidente mítico Oskar Loerke interpretó de ese modo su actividad; en su diario dice: "El trabajo artístico es quizá miedo a la muerte. La voluntad de crear algo que dure más que nosotros. ¿Cuánto más? Fuese únicamente un año, un mes, un solo día —ya sería algo enorme. El intento de escapar a la nada absoluta. Más enorme aún porque esta tendencia es inconsciente, instintiva, necesaria." Pero hay genios que no sólo vislumbran vagamente lo inconsciente e instintivo de su arte, sino que lo reconocen jubilosos y lo dejan obrar libremente con gozo inquebrantado, de tal modo que su crear aparece como una dicha pura y digna de los dioses. Uno de los más grandes ejemplos de esto es Lope de Vega, cuya obra fue el juego sin esfuerzo de una fuerza natural. Recibía sus obras como regalos y él las regalaba a su vez. Escribía sus piezas para una sola representación, no se le ocurría la elaboración cuidadosa y tampoco se preocupaba por su edición, de modo que se perdían a menudo o llegaban a la posteridad desfiguradas y con ingredientes ajenos. Esto no significaba en él un menosprecio místico de su arte, sino que era la expresión de una cándida despreocupación; comparaba el hacer poesía al juego de cartas: todo depende de la suerte. De ahí que sus incontables dramas sean tan desiguales; quizá ninguno carece de defectos, pero todos llevan la huella del genio. Esta poesía que brota de una plenitud rebosante

es algo tan insólito, que se podría negar su posibilidad si no se diera de vez en cuando. También la encontramos en Shakespeare, Calderón y el joven Goethe. Este milagro también se produce en ciertos aspectos de Lutero, Grimmelshausen, Balzac, Gotthelf y hasta Nestroy.

Cuando Goethe hubo escapado a las garras de la magia, este fondo natural del arte también se convirtió en su religión. Como hombre, fue el creador magistralmente prudente, que conocía como pocos el gozo y el sufrimiento del crear y que poseía una seguridad serena en la espera a que madurasen sus obras: "Quien no puede esparcir la simiente como el sembrador insensato de que habla el Evangelio, sin preguntar cómo y en dónde brota, no tiene que ceder en nada al público." Tampoco él decía esto con el sentido de Cristo y los profetas, pues no le importaba tanto el alimento de los demás, sino que con eso se refería a su florecimiento y madurez propios. Aludía con eso a la entrega a la obra por la obra misma, que en su *Tratado de los colores* elogia como característica de las culturas antiguas. Este Goethe disponía de una experiencia extraordinaria en todos los estados de la creación pasiva.

Tenía un espléndido conocimiento de cómo se deja gestar y tomar forma una idea, sin perturbarla, a veces por décadas enteras, y cómo se elabora y se redondea una obra ya configurada y se la deja tomar su forma perfecta en el transcurso del tiempo. Para él, el reino del arte quedaba comprendido en el reino de la naturaleza. En el instinto creador del artista veía una forma de la fertilidad, un anhelo de metamorfosis y resurrección que ya puede realizarse aquí en la tierra. Este instinto era para él un brote de la fuerza juvenil, por lo que atribuía al genio una "pubertad repetida". "Siempre encontraremos que aquella iluminación divina que produce lo extraordinario está ligada a la juventud y la productividad." El *Vermächtnis* ("Testamento") señala el fenómeno primigenio de lo creativo: "Sólo es verdadero lo que es fructífero." Aún se declaró fiel a este último sentido del mundo pocos días antes de su muerte. "Dios no se puso a descansar después de los famosos seis días de Creación, sino que aún sigue tan activo como en el primer día. Seguramente le habría hecho poco placer componer este mundo tosco y pesado y echarlo a rodar año tras año bajo los rayos del sol, si con eso no hubiese tenido el plan de fundar en este suelo material un semillero para un mundo de espíritus. Así, actúa continuamente en las naturalezas superiores para elevar a las más pequeñas."

Cuando el viejo Goethe quería mostrarse tal como era, hablaba ocasionalmente del fenómeno primigenio de lo creado con palabras que son una abominación para los oídos de los estetas. Como poeta de la naturaleza, en estas ocasiones colocaba retadoramente al instinto artístico al lado de todas las demás formas de fertilidad. Una vez dijo burlonamente a Eckermann (quien no pudo menos de protestar débilmente) las palabras siguientes:

"Sí, sí, mi buen amigo, no es preciso hacer puros poemas y dramas para ser productivo, hay también una *productividad de los actos* que en ciertos casos es muy superior... Que uno se muestre genial en la ciencia como Oken y Humboldt, o en la guerra y el gobierno, como Federico, Pedro el Grande y Napoleón, o que alguien haga una canción como Béranger, todo da lo mismo y sólo importa que la idea, el *aperçu*, la acción tengan vida y sean capaces de sobrevivir."

Esto recuerda la afirmación de Gotthelf de que en todos los hombres hay fuerza creadora y de que en algunas cercas de jardín halló más espíritu que en ciertos libros. Pero para Gotthelf esta fuerza creadora es una parte del orden universal cristiano, con su escala de caducidad, muerte y redención. Para el pagano Goethe es la característica que distingue al genio, en el que vive el placer de Dios por la eterna metamorfosis. Fausto quiere vivir eternamente como Dios:

Es kann die Spur von meinen Erdentagen
Nicht in Aonen untergehn.

[No morirá la huella de mis días terrenos / ni en el curso de milenios.]

Para poder apreciar la audacia de esta voluntad vital hay que oír lo que los profetas dicen sobre ella. Pestalozzi ve precisamente en el elemento natural del arte la señal de su inferioridad.

"La raza del hombre sólo tiende a la duración eterna como ser sensual. Por eso también el valor de su anhelo temporal sólo es reflejo y sombra del valor humano, y así también la eternidad a la que se dirige en la embriaguez de sus sentidos, y el arte con el que sirve a esta pretensión ebria y cubre la muerte de su envoltura con la pintura de la vida, sólo son acciones vanas de su ser terrenal. No cambia ni un ápice en el proceso de descomposición de su muerte necesaria."

La inmortalidad del individuo no es para Pestalozzi ni probable ni deseable. La redención no significa para él seguir viviendo eternamente como persona, sino disolverse en el seno de la eternidad. Pues el Yo humano es pecaminoso, repugnante y necesita una transformación total. Gotthelf sentía un horror oculto cuando pensaba en su supervivencia literaria porque conocía su responsabilidad moral y la maldad humana. "Me estremezco al pensar cuánto poder puede encerrar una palabra que nos sale de la boca, y cómo esta palabra puede seguir siendo hija de nuestra alma mientras nuestro cuerpo y el de nuestros hijos y el de los hijos de éstos ya se han vuelto cenizas hace mucho, en sus tumbas frías y oscuras."

Pero si oye uno las voces de los grandes poetas profanos nos damos cuenta de que Goethe también se distingue de ellos en un punto fundamental. Son poetas de la comunidad. Como hijos de la naturaleza que son, viven armónicamente con el mundo que los rodea y ven el sentido más profundo de su obra en servirlo y transfigurarlo. Ya las canciones de los anti-

guos beduinos árabes ostentan este rasgo social, hasta puede decirse que su fin es netamente social. Con ellas se arreaba a los camellos, a su son se sacudían las mantas y se anudaban las cuerdas de los campamentos, los guías de la caravana las cantaban para matar el tiempo durante los largos viajes a través del desierto. En el medio aristócrata de las cortes la poesía de belleza ya no vivió por puro instinto ingenuo, aquí fue conscientemente poesía de sociedad y vio su finalidad en la plasmación heroica de la vida. El sentido de la poesía cortesana era representar los ideales aristócratas en figuras heroicas ejemplares. Por eso también la poesía gnómica que nos llegó en el *Edda* pertenece a las especies más antiguas de la literatura profana. Los cantos de Píndaro están ricamente entretejidos con sentencias. La poesía cortesana de la Edad Media educaba para la nobleza caballeresca. Detrás de sus figuras ideales estaba una vida superior vivida; para los caballeros poetas el sentido de belleza y la responsabilidad de las armas eran la misma cosa. Tampoco este arte carecía de finalidad; Wolfram von Eschenbach sabe perfectamente que la maestría artística sin la confirmación de la acción se arriesga a caer en las bellas palabras que no valen nada. Pero el caballero perfecto representaba a todo su estamento, sólo la pertenencia al grupo selecto podía justificarlo —de esto ya tratan las novelas de Chrétien.

La poesía del Renacimiento entró nuevamente en esta vía. Estableció modelos de la nueva nobleza, configuró ejemplarmente sus representantes típicos. En su terreno, persiguió una finalidad con tanta seriedad como la poesía caballeresca y la poesía exhortativa eclesiástica de la Edad Media. Quería transformar a los hombres poniendo un ideal ante sus ojos. También en el Renacimiento floreció la literatura didáctica, en todos los campamentos y en todas las especies. La poética de Escaligero volvió a enarbolar el *docere cum delectatione* de Horacio y lo convirtió en principio de toda la literatura clasicista. Hasta los tiempos de la Revolución francesa no podían faltar las sentencias morales en ninguna obra poética, y todos los conocedores tenían la firme convicción de que la poesía tenía como finalidad educar en forma placentera, hacer el bien alegrando (*"instruire en divertissant"*). La flor más risueña del arte profano, la comedia, no fue ninguna excepción de esta regla. Pues ya los dramas de Aristófanes eran obras de un maestro político y a menudo eran sermones muy serios encubiertos por el juego divertido. Cuando se encendió la lucha en torno al *Tartuffe*, también Molière invocó la finalidad moral de sus comedias. En el *Premier Placet au roi sur la comédie du Tartuffe* define esta finalidad con las palabras *"corriger les moeurs"*.

DUDA Y FRACASO

Ya muy entrada la época burguesa apareció la doctrina de que el arte "no tiene finalidad". Kant, con su fórmula del "placer desinteresado" al contem-

plar la belleza, le dio un argumento filosófico de doble filo. Esta doctrina fue la señal de que el arte profano perdía su posición orgánica en la comunidad, y desde entonces los poetas comenzaron a sentirse inseguros de su actividad. En el mundo cortesano el artista debía permanecer oculto detrás de su obra, ya por razones del buen gusto, aunque le fuese difícil ser tan anónimo y objetivo como el poeta de la *Canción de los Nibelungos*. Desde el tiempo de Rousseau apareció con toda franqueza en su obra misma, y se *le* leía con un novedoso interés por su persona. Este interés aumentó desde el tiempo de la Revolución hasta alcanzar una magnitud que ponía en tela de juicio la soberanía de la obra de arte. En el fondo, esto fue una forma de dudar de ella, primero de la duda creyente y luego de la duda incrédula.

La duda creyente cobró intensidad por vez primera en el romanticismo. En sus poetas estalló un dolor por la obra, por la imposibilidad de su perfección, que llegaba a veces a la parodia y la destrucción de sí mismo. Su intención sobrepasaba a su capacidad, sus esfuerzos supremos se desvanecían a medio camino. Esta desesperación poética creó un estilo nuevo, que expresaba la insatisfacción por todo lo creado. Literatos como Friedrich Schlegel y Tieck creyeron poder aplacar la crisis absolviendo al poeta de la obligación de crear cosas perfectas. Lo autorizaron a contentarse con fragmentos, insinuaciones, partículas, a jugar con sus figuras y no tomar en serio la propia obra. Debía flotar irónicamente sobre ella y revelar con ello la discrepancia irreconciliable entre obra y visión. El fragmento del *Athenäum* de Schlegel dio la receta para esta poesía "pura" y "absoluta": "La poesía romántica apenas se está haciendo; y precisamente ésa es su esencia, que siempre se está haciendo y nunca llega a estar hecha. Ella sola es infinita, pues ella sola es libre y reconoce como su primera ley el que la arbitrariedad del poeta no tolere ninguna otra ley por encima de ella." Pero esta receta sólo podía satisfacer a embaucadores como Tieck. Aun entonces, un poeta sólo podía encontrar la paz en la obra de arte consumada, y tuvo que intentar lo aparentemente imposible aunque perdiese toda la dicha creadora. Esta desgracia no consistía en aquel tedio por la obra en ciernes que se apodera de los más grandes en horas de cansancio, y tampoco en los subterfugios de talentos mediocres que revestían su incapacidad con un manto metafísico. También se daban estos casos, pero no eran lo esencial. Lo nuevo era el sufrimiento incurable que aquejaba a los grandes poetas por su fracaso artístico.

Este dolor es el tema fundamental de las cartas de Kleist. "El infierno me regaló mis medios talentos; el cielo da un talento completo o ninguno." Como trágico, Kleist reconoció la relación entre creat y destruir, a la que dedicó un artículo. Ya se había visto que el instinto creador puede volcarse a lo contrario, como lo muestra el *Fausto* de Goethe, el *Wunderbarliches Vogelnest* ("El nido prodigioso") de Grimmelshausen, y la leyenda del herrero Wieland, que fabrica preciosos recipientes con los cráneos de los príncipes que

mató vengativamente. Una obra como la *Penthesilea* fue más una herida incurable que una confesión liberadora. El símbolo de la voluntad frenética de Kleist es Hércules, de quien Júpiter dice en el *Amphitryon* lo siguiente:

Zwölf ungeheure Werke wälzt er turmend,
Ein unvergänglich Denkmal, sich zutürmen.
Und wenn die Pyramide jetzt, vollendet,
Den Scheitel bis zum Wolkenraum erhebt,
Steigt er auf ihren Stufen himmelan,
Und im Olymp empfang ich dann den Gott.

[Doce obras gigantescas amontona / para crearse un monumento que perdure. / Y cuando ahora su pirámide concluso / levante hasta las nubes su pináculo, / él subirá por su pendiente al cielo, / y yo recibiré al dios en el Olimpo.]

El hechicero Hoffmann se espantó ante las criaturas de su propia imaginación y luchó por no convertirse en ayudante espeluznante del homúnculo y de otros seres mágicos infernales; lo que más lo subyugaba era la muñeca que parece tener vida y que sirve para engañar a todo mundo. En la figura del orfebre Cardillac —en *Das Fräulein von Scudéry*—, que durante el día fabrica obras maestras como un honrado burgués y por la noche se lanza a recobrarlas por medios criminales, Hoffmann reveló con inquietante clarividencia el satanismo del artista. El mismo tema aparece también, a veces en forma trágica y a veces en forma cómica, en obras de Novalis y Eichendorff, Jean Paul y Mörike. Lo inalcanzablemente divino y lo infernalmente seductor del arte, su mística y su magia cobran una intensidad aniquiladora en la poesía romántica. Georg Büchner presenta la lucha por la perfección en aquella escena del fragmento de *Lenz*, cuando éste reza por la resurrección de un niño y la ausencia del milagro sella su pérdida de la razón. Esta idea también es la médula del *Chef-d'oeuvre inconnu* de Balzac. Su pintor Frenhofer quiere crear la vida misma en el cuadro que ha estado pintando en secreto durante años; pero la obra prodigiosa resulta ser el producto monstruoso e insignificante de un loco, cuando es descubierta, y Frenhofer se suicida. También en *Nachkommenschaften* ("Descendencias"), de Stifter, un pintor lucha con un monstruo plástico parecido, reconoce a tiempo lo infructuoso de su locura y lo destruye, abandona el arte y encuentra la dicha en la procreación.

La época romántica, que había comenzado con la proclamación de la libertad del artista y de su superioridad irónica sobre la obra, acabó en tal forma que hasta los más grandes poetas arrastraban su talento como una maldición. Algunas obras de toda una vida fueron en este tiempo como los mensajes que los náufragos mandan en botellas, como dice Vigny en un poema de sus *Destinées*. Mörike se representó a sí mismo como el último rey de Orplid, condenado a no morir jamás. El símbolo de su resignado arte menor es la hermosa lámpara, eternizada por él, que cuelga en la "casi

olvidada alcoba", inadvertida y dichosa en sí misma. Igual a esta lámpara, Stifter olvidó escribiendo el mundo sin belleza que lo rodeaba y siguió creyendo imperturbablemente que no debía crear otra cosa que la belleza inmaculada. Esta fe ya no tuvo finalmente, ni para él, nada de redención, sino que se convirtió en una exigencia aplastante, en la tumba que se lo tragó en vida.

Entonces hubo poetas excelentes que perdieron su equilibrio interno a causa de la preocupación por obtener la perfección. Ya no vivieron como Gotthelf en la "plenitud de revelaciones de Dios", sino en conflicto con su época, pues esta época ofendía su concepto de la forma. El conflicto interior repercutió en su voluntad de forma, que se convirtió en obsesión convulsiva; para estos solitarios la forma se convirtió en esencia y última finalidad, en un sufrimiento y una maldición, a un grado desconocido para el artista que trabaja partiendo de la plenitud. La elaboraron cada vez con más arte y la sometieron a un esfuerzo excesivo porque les renía que suplir la falta de armonía con el mundo. Ya sólo tenían su incansable aplicación en vez de la gracia divina, y no se cansaban de gemir bajo su tarea incumplida. Stifter, Stendhal, Flaubert aún nos recuerdan esos seres vivientes que producen construcciones perfectas llevados por su instinto. Pero esos poetas los producen por una soledad mortal, para protegerse con un caparazón perfecto de la fealdad del mundo. Su estilo excelso ya no es retrato y ejemplo de una vida vivida, sino una ilusión creada ante el escritorio, por ser ellos los únicos que aún saben lo que es belleza.

¡Con cuánta minuciosidad pulía Conrad Ferdinand Meyer sus novelas! Ninguna oración quedaba como la había escrito la primera vez, todas quedaban cubiertas por una corrección tras otra. Las primeras versiones eran casi siempre triviales y sólo podían convertirse en algo aceptable a fuerza de incansables enmiendas. También sus poemas se perfeccionaron durante años enteros, convirtiéndose de estrofas insignificantes y hasta toscas en joyas pulidas y cristalinas, aunque muchos de ellos se quedaron sin pasar por este proceso. También Schiller trabajó en esta forma, pero a él lo sostenía una misión que Meyer desconocía. La inseguridad de éste era la de un trapecista, y finalmente se convirtió en un afán enfermizo de corregir. A menudo ya no sabía decidirse por un texto definitivo entre las distintas versiones de un poema. La redacción de la *Angela Borgia* ya fue un puro suplicio. Escribía cada día por lo menos una tarjeta postal a su editor, rogándole encarecidamente que vigilara lo más posible al tipógrafo, y asegurándole que su propio trabajo marchaba con el mismo cuidado. "Sigo adelantando, con mucho cuidado. Por favor, manténgase firme Usted también. Tendremos una Angela totalmente perfecta. *¡Bella cosa!*" Esto era la exacerbación decadente del concepto de belleza kantiano, en esta lucha por la perfección se desenmascaró la enfermedad de toda una época. La voluntad de forma de los poetas enfermó

porque la época se hundió en lo amorfo, porque perdió el concepto de perfección. Los poetas fueron los últimos que se aferraron a la forma pura, como el náufrago a la tabla salvadora.

Flaubert supo muy bien cuál era el secreto de la obra de arte perdurable, que faltaba a todos sus contemporáneos y que él se esforzaba por obtener con tanto fanatismo. "L'unité, l'unité, tout est là. L'ensemble, voilà ce qui manque à tous ceux d'aujourd'hui, aux grands comme aux petits. Mille beaux endroits, pas une oeuvre. Serre ton style, fais-en un tissu souple comme la soie et fort comme une cotte de mailles." También estuvo luchando al borde de la desesperación por plasmar su visión en esta forma indestructible, homérica. Después de haberse pasado nuevamente un día entero sobre una sola oración, creía estar condenado al fracaso eterno. En una ocasión define su estado con la misma imagen que Grillparzer emplea en *Der arme Spielmann* ("El pobre músico"): un hombre que tiene un buen oído para la música y que toca mal el violín; sus dedos se niegan a reproducir bien la nota que oye, al infeliz se le saltan las lágrimas y el arco cae de su mano. Así también trabajaba Flaubert. En 1845 escribe a un amigo:

Travaille, travaille, écris, écris tant que tu pourras, tant que las muse t'emportera. C'est là le meilleur coursier, la meilleur carrosse pour se voiturer dans la vie. La lassitude de l'existence ne nous pèse pas aux épaules quand nous composons. Il est vrai que les moments de fatigue et de délaissement qui suivent n'en sont que plus terribles, mais tant pis, mieux vaut deux verres de vinaigre et un verre de vin qu'un verre d'eau rougie... Je te jure que je ne pense pas à la gloire et pas beaucoup à l'art. Je cherche à passer le temps de la manière la moins ennuyeuse et je l'ai trouvée.

Sólo pueden nacer obras perdurables cuando se cree en valores perdurables. Después del desmoronamiento de los principados y de la Iglesia prepotente, el único orden visible que quedaba era la comunidad, entendida estatal o socialmente. La humanidad moderna antirromántica descubrió en ella el suelo propicio para erigir un gran arte profano. La disputa entre realismo y romanticismo sólo aparentemente giraba en torno a una cuestión estilística, en realidad giraba en torno al sentido del arte. Cuando Cézanne redujo posteriormente esta disputa a la fórmula de que un montón de basura bien pintado vale más que una *madonna* mal pintada, callaba el hecho de que también existen *madonnas* bien pintadas. Los realistas de la "Joven Alemania" no combatían tanto la santurronería artística de la escuela nazarena como la magia engañosa del romanticismo, en la que veían con razón la bancarrota del esteticismo, una última forma de la superstición. Byron, Heine, Lenau, Leopardi y sus afines hacían poesía a causa de una terrible vanidad y por ser ineptos para la vida. La juventud no estragada ya no quería saber nada de este egoísmo que sólo engendraba quimeras y no podía captar la vida verdadera con sus manos exangües. El arte moderno no debía tener una base

metafísica, sino democrática y socialista. Su tarea no era la eternización de la propia persona o de ideales caducos, sino la entrega al bienestar público. Parecía más honorable entregarse a los limitados objetivos temporales y desaparecer luego sin gran estruendo que querer crear la belleza intemporal sin dejarse tocar por las preocupaciones del día. Entre los caballeros sin miedo que se apresturon entonces para librar a la poesía de su aislamiento estéril también se encontraba Gottfried Keller. Su entusiasmo refleja el optimismo con el que la alegre y primaveral izquierda marchó contra el concepto artístico del idealismo y los demás ídolos del pasado. El joven Keller pronto se dio cuenta —lo que pocos comprendieron—, de que con la fe en la vida más allá de la tumba también se derrumbaba la fe en la inmortalidad del artista, en la perdurabilidad de la obra de arte. Quien se deshacía de aquélla no podía conservar ésta; la gran destrucción de dioses en el mundo también exigía este sacrificio. La renuncia de Enrique "el verde" a su profesión artística va de la mano con su renuncia al cristianismo.

Und nur du, mein armes Herz,
Du allein willst ewig schlagen,
Deine Lust und deinen Schmerz
Endlos durch die Himmel tragen?

["¿Y sólo tú, mi pobre corazón, / sólo tú quieres latir eternamente, / llevar tu alegría y tu dolor / para siempre por los cielos?"]

Keller tenía la esperanza de que esta entrega a los problemas del día crease un arte nuevo, y la pasión política lo liberó a él mismo de su sopor romántico. Volvió a nacer en la lucha por la liberación del pueblo. Quiso servir como poeta exclusivamente a la educación del pueblo que amaba, primero con amor filial y luego con amor paternal. Obras como el *Sinngedicht* ("Poema epigramático"), las siete *Leyendas* o *Der grüne Heinrich* en su última versión fueron los ejemplos democráticos opuestos a la antigua poesía idealista cortesana. También enseñaban un *ethos:* alejarse de ilusiones cobardes, resignarse virilmente a la finitud de todas las cosas, la responsabilidad del individuo ante la comunidad estatal, la fe patriótica —todas las virtudes sobrias de la vida "esencial" sin las cuales, según la convicción de Keller, una obra de arte no llegaba a ser buena y bella.

Pero esta actitud sana y confiada fue una gran excepción junto a la fraseología insignificante de los poetas del 48. Ninguno de los autores alemanes halló este camino hacia la comunidad, y tampoco la fe que Victor Hugo y Dostoyevski predicaban a sus pueblos tenía nada que ver con la confianza de Keller, puesto que era un nuevo misticismo. Además, las obras de Keller no sobrevivieron por su aceptación de las cuestiones del presente. Él mismo comenzó a desconfiar de ella, pues era un poeta. Su opti-

mismo patriótico perdió con el tiempo su brillo juvenil, no sólo porque Keller se hizo viejo, sino porque la misma realidad lo desmintió. En sus últimos poemas, la renuncia gozosa a la inmortalidad por amor de la tierra se ensombrece y se vuelve preocupación por el futuro, duelo por la aparente futilidad del sacrificio en aras de la nación.

Wir dürfen selbst das Korn nicht messen,
Das wir gesät aus toter Hand,
Wir gehn und werden bald vergessen,
Und unsre Asche fliegt im Land!

["Nosotros no podremos medir el grano, / que sembramos con mano muerta; / nos vamos, pronto olvidados, / y nuestras cenizas vuelan sobre la tierra."]

Los revolucionarios de 1848 tuvieron que ver cómo su fe en el pueblo se olvidaba por ser considerada un patetismo falso y anticuado. Después de enterrar a la metafísica del arte también se hizo lo mismo con la mística de la nación. Los naturalistas no querían ver en esta aureola más que un residuo del romanticismo y bajaron el arte totalmente al plano cotidiano. Según ellos, el arte era una pobreza cultural como cualquier otra, perseguía con sus medios los mismos objetivos que la ciencia y la política, y como fenómeno de este mundo debía poderse explicar sociológica, fisiológica y psicológicamente. Como dijo Keller, se confundió "la así llamada inutilidad del arte con su falta de fundamento". Los aforismos de Nietzsche proporcionaron a este desencantamiento los argumentos y las consignas más excitantes. En la cuarta *Reflexión intempestiva* elige para la apertura del teatro wagneriano en Bayreuth una imagen biológica: "Su actividad se concentró en la protección de su obra con la firmeza del insecto que, en su última fase, asegura la incubación y la alimentación de las larvas cuya existencia nunca presenciará: pone los huevos allí donde está seguro de que encontrarán vida y sustento, y muere confiado."

Cuanto más se aleje una época de la tradición, con más fe se apega a ésta una minoría. La negación del arte puro puso en pie a la hueste de imitadores que se apresuraron a salvar la belleza. Se atuvieron a la regla de Horacio que dice que todo buen poema debe pasar por la lima durante nueve años —*nonum prematur in annum*. Así había trabajado Virgilio, quien aún hizo grandes cosas en una era tardía, así también Salomon Gessner, quien llamó a sus Idilios "los frutos de mis horas más placenteras", así trabajó también Wieland, cuya elegancia encantadora no era ni mucho menos un regalo de los dioses, sino el resultado de un trabajo concienzudo e infatigable. Sus versos alados y aparentemente ligeros provienen de un conocimiento exacto de las leyes formales que él aportó en forma decisiva a la creación de una cultura formal en Alemania. Wieland copió el *Oberon* siete

veces en el transcurso de su vida, para darle cada vez mayor ternura y delicadeza, y más de una vez redactó obras de virtuosismo que moralmente ya no son justificables. Flaubert dijo que hasta un Boileau supo hacerse inmortal a fuerza de un empeño infatigable. Él mismo era partidario de una "mística estética", de una religión perfeccionista inventada por él, que empleó como trinchera contra los baratos conceptos modernos de dicha y utilidad. Esta religión fue una mística del sufrimiento bajo el signo de la forma pura, y le infundió la ilusión de escribir un "libro sobre nada", la obra de las obras que lo debía librar para siempre de su martirio.

"Ce qui me semble beau, ce que je voudrais faire, c'est un livre sur rien, un livre sans attache extérieure, qui se tiendrait de lui-même par la force interne de son style, comme la terre sans être soutenue se tient en l'air, un livre qui n'aurait presque pas de sujet ou du moins où le sujet serait presque invisible, si cela se peut. Les oeuvres les plus belles sont celles où il y a le moins de matière; plus l'expression se rapproche de la pensée, plus le mot colle dessus et disparaît, plus c'est beau."

Flaubert no escribió esta obra de las obras, pero los poetas del *L'art pour l'art* se creyeron capaces de hacerlo. Los epígonos clasicistas de la escuela de Geibel aún crearon el vacío de la forma pura involuntariamente, no fueron conscientes de lo vacío de su perfección. Fue la poesía neorromántica de fin de siglo la que volvió a comprender la vanidad de lo bello en forma tan mística como Flaubert. Sabía que ya no se reflejaba un hermoso mundo humano, ninguna realidad efectiva, ya sólo quería ser un punto fijo en una existencia amorfa, quería ser goce artístico para iniciados. Las obras de esta *décadence* fueron escritas otra vez como un fin en sí mismo, pero por una amarga obligación. Eran el sucedáneo de la religión perdida, de la comunidad perdida, del paraíso perdido. Tampoco debían delatar la persona del poeta o dirigirse directamente al lector, pues su brillo irreal no soportaba ningún contacto con la realidad. Su deslumbrante engaño consistió en que hicieron creer que la belleza perfecta podía nacer de la debilidad interior, de que la deficiencia vital podía encubrirse con la forma. Los productos de este arte de refinamiento no brotan de las profundidades de la vida vivida y por eso no pueden conducir nuevamente a ella. Son creaciones de apariencias, a menudo con fulgores subyugantes, hechas por poetas sacerdotales que enaltecen el prestigio del arte de la composición cuando se ha secado el manantial de la poesía. La obra bella es su fetiche, que se desprende de la realidad y flota en el vacío sin ninguna relación. Sus admiradores rechazan como blasfemia la exigencia de que refleje las cosas serias de la vida. Esta obra es el último valor ante la nada, es el talismán de los estetas.

Los mejores poetas entre estos desesperados en secreto sabían que detrás de su culto de la forma estaba el miedo ante las tinieblas. El joven Hofmannsthal sólo podía explicarse de esa manera el afán creativo de los poetas.

"Crear bajo ningún otro impulso que el del instinto básico de su alma, crear la coherencia de lo vivido, el unísono soportable de los fenómenos, crear como las hormigas, desorientándose y siguiendo con el trabajo, crear como la araña, que saca del propio cuerpo el hilo que la sostiene sobre el abismo de la vida." Pero también dijo inmediatamente lo siguiente: "Es como si todos participasen en la construcción de una pirámide, el panteón gigantesco de un rey muerto o de un dios aún no nacido." La forma en que aquí se mezclan las tres contestaciones que se pueden dar a la pregunta acerca del sentido de la poesía es una prueba de la perplejidad reinante. También Rilke habla con la misma ambigüedad en sus *Cartas a un joven poeta*. Pero prefiere invocar al instinto animal con la concupiscencia turbia de un *mystagogós*:

"También la creación espiritual proviene de la creación física, tiene su misma esencia y sólo es como una repetición, más queda, más embelesada y más eterna, de la voluptuosidad carnal. En una idea creadora reviven mil noches de amor olvidadas, que la elevan y la enaltecen. Y los que en las noches se unen y se entrelazan en el oleaje de la voluptuosidad están haciendo un trabajo grave y juntan dulzura, profundidad y vigor para la canción de algún poeta venidero, que se levantará para decir deleites indecibles... Por eso, querido amigo, ame Usted su soledad, y lleve Usted el sufrimiento que le causa con un lamento que tenga bello sonido."

Stefan George, por el contrario, creía hablar como cantor heroico, o incluso como vidente enviado por Dios cuando proclamaba: "En poesía —como en toda actividad artística—, todo aquel que aún esté poseído por el afán de 'decir' algo o de 'efectuar' algo no es ni siquiera digno de entrar en la antesala del arte."[3]

El siglo veinte pasó por encima de estas confesiones ocultas de la falta de sentido en el arte. Su ideal no es la perfección, sino la utilidad que se orienta según la ley de la oferta y la demanda y según el avance de la técnica. Los inventos técnicos permiten la fabricación en masa de artículos de utilidad práctica y benefician exclusivamente a los artistas reproductores. La humanidad está inundada de sucedáneos que destruyen el sentido de forma y material de los productos originales. El arte de reproducción ha alcanzado una perfección que equivale a la falsificación y representa un punto muy bajo en la historia del arte. Las obras de los maestros son ahora tan populares que los obreros discuten sobre el empleo de la música de Beethoven para marchas revolucionarias. Por otro lado, las grandes estrellas de la literatura consideran que el buen tono exige que en ninguna obra den todo de sí —por esnobismo, no por desesperación. El *Doktor Faustus* de Thomas Mann juega

3 Benedetto Croce transfirió el dogma de la autonomía de la obra de arte a la ciencia literaria. Opina "que la obra no pertenece a la persona, sino al espíritu creador universal... que no es la persona, sino la obra quien tiene una historia, pues la obra es lo único real, y la persona, cuando se la examina críticamente, resulta ser irreal o mejor dicho, sin una verdad esencial" (*Goethe*, pág. 268 de la ed. en alemán de 1949).

con la tesis de que hoy en día la obra terminada se ha vuelto imposible e hipócrita.

"Hay mucho de apariencia en una obra, podría uno ir aún más lejos y decir que aparenta algo por sí misma, como "obra". Pretende hacer creer que no fue hecha, sino que nació y salió así como Palas Atenea surgió con todo y armadura de la cabeza de Júpiter. Pero esto es un engaño. Nunca apareció obra alguna de manera semejante. Pues es trabajo, trabajo artístico para la apariencia —y ahora hay que preguntarse si, a la altura actual de nuestra conciencia, nuestro conocimiento, nuestra veracidad, este juego aún es permisible, aún posible espiritualmente, aún digno de tomarse en serio, si la obra como tal, cerrada armónicamente y suficiente en sí misma, aún tiene una relación legítima con la completa inseguridad, problemática e inarmonía de nuestras condiciones sociales, si no es cierto más bien que toda apariencia, hasta la más bella —y ésta más que todas—, se ha vuelto actualmente una mentira."

No hay que sorprenderse de que en el foco de este escepticismo que se cree poesía llegue el momento en que el Diablo diga sin rodeos al músico Leverkühn: "Cuando obra y autenticidad son incompatibles, ¿cómo se va a trabajar? Pero así están las cosas, amigo mío, la obra maestra, la creación que descansa en sí misma, pertenece al arte tradicional, el arte emancipado la niega."

Es el Diablo quien habla así. Así ha hablado siempre porque desconoce toda santidad. Sin embargo, hasta los artistas que creen en la obra ya han perdido ahora la fe en las formas antiguas. Tienen un *horror perfectionis* que no tiene nada que ver con la ironía romántica. Más aún que la fealdad y la destrucción temen la belleza engañosa, que es la peor enemiga de la verdad. En el palmo de suelo que aún les queda entre la industria artística y la proscripción siguen trabajando, aparentemente sin sentido. Pero saben lo que hacen aunque no vean ningún efecto. Mientras trabajen no morirá la creencia de que en esta tierra viven seres humanos.

La Fama

El éxito literario

Detrás del "¿por qué?" viene inmediatamente el "¿para qué?" En el fondo se trata de la misma pregunta, hecha primero por el lector y después por el poeta. ¿Con qué fines y con cuáles resultados trabaja el poeta, y qué relación guarda el resultado con su intención? La contestación parece sencilla: busca la fama. La fama es su recompensa por todos sus sacrificios, y esta recompensa le es otorgada.

Llegar a ser famoso, adquirir renombre, es el deseo de mucha gente y, por lo visto, también de los poetas. Es un consuelo nada despreciable para sus penalidades y su renuncia a la vida cuando sus obras provocan admiración y el éxito público los indemniza de sus esfuerzos. El éxito halaga la vanidad, este motor de tantas proezas. También los poetas son seres humanos, la ambición es un impulso poderoso para su actividad, sobre todo en el talento joven que todavía tiene que conquistar su reputación; sin embargo, a veces también alienta, insaciable, en el autor de mérito reconocido.

El éxito literario es un camino hacia honor, placer y poder. Se encuentra en el mercado de libros que innumerables autores proveen con sus obras. En el mercado, los libreros convierten las proezas espirituales en objetos de especulaciones mercantiles; el libro es aquí una mercancía que cae bajo la ley de la oferta y la demanda. Quien desea mantenerse en pie en esta competencia, debe conocer sus condiciones y las coyunturas momentáneas. Cada época tiene sus aventureros que arriesgan todo en estas especulaciones y ganan el juego. Saben hacerse interesantes y aprovechar cuidadosamente para su carrera el interés que el mundo muestra por ellos, hasta haber sido reconocidos internacionalmente y haber embolsado todos los honores que el mundo puede prodigar. Su "gran nombre" se forma según las leyes de la psicología de las masas. No se basa en la fuerza universal de una idea o un destino conmovedor, sino que es un rumor que vive y crece con lo que va de boca en boca. Como el mundo siempre agradece un nuevo tópico de conversación, no es difícil para los ambiciosos atraer su atención por algunos instantes. Después ya únicamente es necesario repetir este instante con la mayor frecuencia posible e intensificar el efecto. El escritor de éxito se apega a estas reglas mercantiles, puesto que escribe sus libros con la intención de hacerse rico. Sus obras tienen que aparentar una novedad sensacional, pero deben contener únicamente cosas conocidas, porque la gran masa se aburre fácilmente y no tiene imaginación. Estas obras son las redes y las trampas que su autor pone al público para ganar mucho dinero, adquirir influencia o satisfacer en otra forma su vanidad. Tiembla en secreto ante la posibilidad de que se le olvide, y antes que nada se

las arregla para que su nombre no deje de ser discutido. Para esto, la mejor táctica es valerse de su personalidad, una producción ininterrumpida y una mezcla atractiva de elegancia y profundidad aparente. Tiene que provocar sensación de vez en cuando sin convertirse en un personaje molesto, siempre debe estar dispuesto a aparecer o desaparecer. Cuando Baudelaire vivió un año en Bruselas, Sainte-Beuve le advirtió que era peligroso para un escritor alejarse de París durante tanto tiempo. También es indispensable pertenecer a una camarilla. Esto se consigue dedicando obras a personajes importantes, como ya lo hicieron los literatos barrocos para cimentar su prestigio, y ofrece la ventaja de un tratamiento ventajoso por los pontífices literarios. Cada época conoce estas marañas de relaciones personales con las que los literatos se garantizan mutuamente su prestigio entre el público. Son irrompibles mientras aún vivan los que tienen interés directo en ellas, y desaparecen más o menos con la misma rapidez que sus autores.

Voltaire fue el rey de estas maquinaciones. Para él, la humanidad se componía de aquellos que lo admiraban y aquellos que lo veían con indiferencia o con repugnancia. Especulaba con su nombre tanto como con su riqueza; desde el principio no sólo quiso ser famoso, sino también tener poder y prestigio en la sociedad. Por eso ya desde joven comenzó a aumentar su herencia paterna por medio de hábiles especulaciones, su posición favorecida en Berlín lo indujo a efectuar negocios sucios. Su acometividad, la perfidia que demostró en sus eternas pendencias literarias con sus colegas, la voluntad de herir a sus rivales y suprimirlos son tan características en él como sus brillantes dotes. París fue la alta escuela de la carrera literaria. Cuando el joven Hugo subió a la tribuna con sus ademanes ambiciosos, Goethe opinó:

"¡Cómo quieren que un hombre no se eche a perder y destruya al talento más hermoso si tiene la audacia de escribir en un solo año dos tragedias y una novela, y si además sólo parece trabajar para amasar enormes sumas de dinero! No le reprocho que se esfuerce en hacerse rico o en cosechar la fama pasajera; pero si quiere vivir largo tiempo en la posteridad debe comenzar a escribir menos y a trabajar más."

No todos los que toman parte en el juego del azar obtienen éxito. La mayor parte de ellos quedan insatisfechos, muchos se sienten desdichados en su búsqueda de la fama, pues siempre se consideran postergados. Pero no siempre son glorias fugaces las que se elevan con el favor del instante, sino a menudo grandes poetas. La sed de honor y éxito, la competencia con colegas y rivales que se efectúa en las grandes ciudades atraen a todo talento joven e intensifican enormemente las energías. Ninguno puede sustraerse a este juego de fuerzas sin resultados perjudiciales. Sólo la manera en que se enfrenta al éxito o al fracaso revela si es un poeta y qué clase de poeta es. Los que recorren con más seguridad este camino son los cantores de este mundo. La fama más antigua y más perdurable es la fama de Homero. Los narra-

dores de las cosas terrenales se encuentran entre aquellos que en vida apuran hasta el fondo la dicha del éxito, retozan alegremente en la feria de vanidades y saben gozar de los placeres que ofrece. Dickens fue un hombre de una vanidad infantil que delataba su extracción pequeño burguesa, y pudo satisfacer plenamente la sed de fama que ardía en él desde su juventud. El correo le traía diariamente cartas entusiastas de todas las capas sociales de Inglaterra, era objeto de estruendosas ovaciones cada vez que se presentaba como conferencista, Nueva York lo recibió como "huesped del pueblo americano". También Gotthelf estuvo durante algún tiempo bajo el reflector de la fama sin salir jamás de su Emmental, Dostoyevski murió rodeado de honores supremos.

También la ganancia pertenece legítimamente a la obra épica. Hay algo muy especial en el dinero que un poeta gana escribiendo. Es parte de su esencia poética, y el empleo que le da tiene a menudo un rasgo poético. El misántropo Swift, cuya inteligencia decayó mucho a fines de su vida, destinó su fortuna a la construcción de un manicomio. Scott se convirtió en comanditario de su editor para aumentar sus enormes entradas. Pero antes que nada se compró un terreno situado en el ya famoso escenario de sus novelas, que en una esplendorosa época pasada había sido propiedad de los Scott y campo de batalla en una de las guerras de éstos. En esta tierra yerma, que rodeó de otras tierras que compró, levantó al correr de los años su romántico castillo de Abbotsford. Lo equipó con todas las antigüedades que pudo encontrar hasta convertirlo en un verdadero museo y lo habitó vestido como un caballero de la Edad Media. Como vemos, empleó sus honorarios para transformar sus libros en una realidad que lo satisficiese. En la cúspide de su fama, después de la distinción que le concedió el rey y de su viaje triunfal a Irlanda, su suerte cambió por completo. Su editor hizo bancarrota y le echó encima una deuda de millones. Scott se declaró dispuesto a pagar toda la deuda, pues iba en juego el honor de su nombre y de su mundo imaginario. Su trabajo subsecuente sirvió exclusivamente a este saneamiento; rechazó los numerosos ofrecimientos de ayuda, pero conservó Abbotsford como residencia familiar hipotecándolo. Pudo reducir la deuda hasta menos de la mitad, y sus acreedores agradecidos le devolvieron el mobiliario, la biblioteca y la colección de armas.

El poeta no sólo conoce el éxito, sino también su inestabilidad. Llega a darse cuenta de que el aplauso más caluroso no dice nada sobre el valor o la deficiencia de una obra, que únicamente es un ruido sin importancia, una espuma que no puede saciar. Ve cómo tiene que compartir esta fama con gente que no tiene mérito alguno y, no obstante, obtiene más popularidad que él. Lope de Vega fue tan popular entre sus contemporáneos como ningún otro poeta, y cayó rápidamente en el olvido después de morir. Él mismo no sentía gran aprecio por su prestigio y cuando ya envejecía se presentó ante su hijo como un ejemplo de la vanidad de la fama. "Escribí novecientas comedias

y una docena de libros sobre temas varios, prosa y versos y muchas páginas sueltas, y lo impreso es todavía menos que lo que aún está inédito. Con todo esto gané enemigos, críticos, asechanzas, envidias, reproches y preocupaciones, malgasté el tiempo precioso y la vejez imprevista ha venido y no puedo dejaros por herencia más que estas advertencias inútiles." Esto no sólo era la comprensión barroca de lo transitorio de toda cosa terrenal. Todo espíritu libre y elevado reconoce un día el gusano que roe el sonrosado fruto de la fama.

Goethe volvió la espalda al público en determinado momento después de sus extraordinarios éxitos iniciales, cuando percibió la desilusión de ese público porque no continuaba en el estilo de sus primeras obras. Después de su traslado a Weimar ya no se preocupó de la opinión pública y pasó por encima de todo reproche y todo elogio. No fue sino hasta después de la muerte de Schiller que comenzó a reaccionar con más intensidad, y su relación con la publicidad literaria se hizo entonces tan difícil y tan misteriosa como su relación con el mundo en general. Ahora sí comentaba de vez en cuando su impopularidad con amargura y hasta llegó a decir que "habría escrito una docena de obras como el *Tasso* y la *Ifigenia*" si alguien hubiese tenido interés en ellas, lo cual realmente era una afirmación infundada. De la *Hija natural* dijo que una crítica infame le había quitado las ganas de continuarla, y explicó su criticado orgullo por la total ignorancia que sus paisanos tenían respecto de él.

"En el fondo, nadie estuvo nunca satisfecho conmigo; siempre querían que fuese yo diferente de como Dios me creó. Además, rara vez satisfacían mis productos. Después de esforzarme de todo corazón días y años por hacer algo bueno para el mundo me pedía que me mostrase agradecido de que la obra no le hubiese parecido mal del todo. Si se me elogiaba, no debía yo tomarlo alegremente como un tributo merecido, sino se esperaba que dijese una frase modesta en la que afirmase humildemente la inferioridad total de mi obra y mi persona. Pero esto repugnó a mi naturaleza, y habría sido un canalla miserable si me hubiese puesto a mentir y fingir de este modo. Ahora, como tuve la fuerza suficiente para mostrarme francamente, con todos mis sentimientos, se ha dicho que soy orgulloso y aún se sigue diciendo hasta hoy."

Goethe sintió con la mayor intensidad aquello que Lope menciona como el principal argumento en contra de la fama: la animosidad de los hombres contra el hombre creador. No es de sorprender que se la hicieran sentir por sus trabajos científicos, pues él mismo la provocó con su actitud suficiente. No es extraño que Goethe viera "la maldad radical en su forma más fea" cuando hasta sus amigos consideraron una impertinencia los ejemplares de regalo de su escrito sobre la metamorfosis de las plantas. "Varios escritores que consulté acerca de esta cuestión tampoco desconocían este fenómeno del mundo inmoral." Las experiencias que tuvo con los especialistas científicos influyeron en todos sus comentarios sobre la crítica, pero no fueron más que

la culminación de la relación escéptica que tenía con todo el público. Ya Werther escribe:

¡Oh, amigos míos! ¿Preguntáis por qué el torrente del genio se desata con tan poca frecuencia, e inunda y conmueve tan poco vuestras almas admiradas con su corriente? Amigos míos, en ambas márgenes de su lecho viven los señores tranquilos, cuyos empartrados, tulipanes y legumbres se echarían a perder, y que saben evitar el peligro que los amenaza levantando diques y abriendo canales cuando aún es tiempo."

El mismo desprecio muestran las palabras de Schiller, cuando dice que muchos se oponen a lo auténtico únicamente porque "se arruinarían en el momento de reconocerlo", o cuando despacha la excitación producida por la fundación de la Revista literaria de Jena con el siguiente comentario: "Según mi medidor, lo único que va a suceder es que la confusión aumentará algunos grados, después ya se volverá a asentar nuevamente todo el fango, y entonces los paisanos podrán sembrar con tranquilidad."

Schiller compartía incondicionalmente este menosprecio al público. "Nunca fue y nunca será diferente. Créame Usted, si ha escrito una novela, una comedia, tendrá que escribir eternamente una novela, una comedia. No le pedirán otra cosa, no le aceptarán otra cosa —y si el famoso señor Newton hubiera debutado con una comedia, no sólo le habrían tomado a mal su Óptica, sino hasta su Astronomía, durante mucho tiempo." Para el viejo Goethe, la oposición de los inferiores contra lo bueno es un hecho innegable, que señala en cada ocasión. "He ahí la vieja experiencia; apenas se muestra algo notable, aparece inmediatamente el contrapeso de la infamia, la oposición. Pero dejémosla, pues nunca podrá sofocar a lo bueno." Ésta era la razón principal por la cual odiaba los periódicos y lamentaba el efecto que tenían sobre la vida cultural; le parecía que habían sido creados expresamente para ensalzar lo insignificante y actual a costa de lo importante y perdurable.

"Es increíble el perjuicio que los alemanes se causan a sí mismos con todo el papeleo de revistas y periódicos: pues lo bueno que podría salir de eso es devorado inmediatamente por lo mediocre y lo nefasto. La roca de veta más preciosa que, cuando se desprende de la montaña es arrastrada por los arroyos y los ríos, queda tan lisa y redonda como la piedra más ordinaria, y finalmente va a parar bajo la arena y los escombros."

En el siglo XIX, la literatura industrializada creó formas de éxito financiero desconocidas hasta ese momento. La crítica profesional y los métodos modernos de anuncio se ayudaban mutuamente cuando se trataba de inflar una nulidad a magnitud de primer orden o de ahogar en el barullo lo valioso y auténtico. Nietzsche describe en la segunda *Intempestiva* la falsedad de este fenómeno de masas literario y de la fama engañosa que sustenta.

En ninguna parte se produce un efecto, sino siempre únicamente una "crítica"; y esta crítica tampoco tiene un efecto, sino que provoca una nueva crítica. Con todo esto se ha llegado al acuerdo de considerar muchas críticas como efecto, pocas o ninguna como fracaso. Pero en el fondo, hasta con el "efecto" que ha descrito, todo queda igual que antes: se charla durante algún tiempo de una novedad, luego de otra, y mientras tanto se hace lo que se ha hecho siempre. La cultura histórica de nuestros críticos ya no permite que se produzca un efecto en el sentido verdadero, es decir, un efecto sobre la vida y la acción: ponen inmediatamente su secante sobre la escritura más negra, llenan inmediatamente el dibujo más hermoso con sus gruesos garabatos, que deben considerarse como correcciones: otra obra fallida. Pero su pluma crítica no descansa nunca, pues han perdido su poder sobre ella y, en vez de manejarla, son ellos los que se dejan llevar por ella."

El espíritu se ahogó en la tinta de imprenta, la vida se convirtió en papel, quisiéralo o no, y quien participase con su trabajo en este circuito debía ser un carácter heroico para que el éxito no lo corrumpiese y lo destruyese en mayor medida que lo hubiera podido hacer el fracaso. En esta era, que dejaba en las librerías el *Diván de Occidente y Oriente* y el *Nachsommer*, que no daba importancia a los nombres de Kleist y Hölderlin y mucha a los de Auerbach y Scheffel, Stifter se consoló de su falta de reconocimiento con el destino de Mozart y Kepler. Pero fue casi el único, y los hechos lo desmentían, aparentemente, cuando se veía cómo un Richard Wagner se lanzaba, famoso e insaciable, a triunfos cada vez más gigantescos. Hebbel escribió sobre este músico: "Veo la boca ávida y el ojo devorador de este hombre. Pero al agraciado divino lo cubre la humanidad, y quien ha sido invitado realmente por los dioses a su banquete baja la cabeza, como lo hizo Goethe." La masa de los cultos sucumbió al criterio de mercado y escuchó devotamente a las personalidades famosas que se presentaban en escena con giras de conferencias y otros métodos novedosos y efectivos. Gottfried Keller, otro enemigo encarnizado de toda clase de engaño, escribió, después de una conferencia pública en la que Wilhelm Jordan leyó partes de su Epopeya sobre los Nibelungos:

"Jordan es seguramente un gran talento; pero se necesita tener un alma de palo para destituir a la antigua y única Canción de los Nibelungos y poner en su lugar el propio engendro. Cuando la gente salió de la susodicha conferencia en Zürich, el rapsoda se había colocado en la puerta, y todos tuvieron que pasar frente a él. Delante de mí iba Kinkel, otro virtuoso conferencista y "hombre hermoso", y tuve que ver cómo los dos se saludaban inclinando la cabeza y sonriendo en una forma como sólo pueden sonreírse dos mujeres entre sí. Quedé sorprendido de que dos tipos tan curtidos y embaucadores tan hábiles puedan tratarse mutuamente con tanta mezquindad. Es probable que la declamación ambulante eche a perder un poco a los poetas."

Tenía razón, pues detrás de los ademanes pretenciosos se abría el vacío, y los favoritos de la opinión pública, acariciados por el éxito, presagiaban un desmoronamiento que también iba a acabar con la posición del poeta y hacerlo responsable de los sucesos que estaban por venir. Entre los pocos que

no se dejaron deslumbrar figura también Theodor Fontane. Como era periodista berlinés, pudo echar un vistazo a las fuentes de la corrupción, y como cronista épico del prusianismo, desdeñado por el público, conservó una mirada clara para los hechos verdaderos. En sus cartas no oculta que considera todo el ajetreo de su medio como puro engaño de camarillas: "Las reputaciones, los éxitos, la fama, el prestigio, la ganancia, —todo esto lo determina un grupo de personas que se confabularon con un discreto apretón de manos." Después de otro de sus fracasos hace una vez el siguiente balance:

"Sin contar a algunos colegas que están por encima de la envidia, no he conocido en toda mi larga vida más de 50 personas, quizá ni siquiera quince, ante las cuales hubiese tenido el sentimiento de que *realmente* fui algo para ellos poética, literariamente. No hay una sola aquí en el círculo de mis amigos (o hasta de mis parientes); cada uno se mantiene alejado de estas cosas con gran cuidado y por principio, y si tengo todo esto bien presente, tengo motivos para sorprenderme de la venta de 1000 miserables ejemplares, pues también 100 ya serían demasiados. Más de cien ejemplares *no* se compran realmente de corazón, todo lo demás es casualidad, engaño, fruto del anuncio."

Según él, el resultado natural de tales comprobaciones "debía ser desesperación, soledad o una guerra ininterrumpida". Pero él saca para su persona otra conclusión, la resignación le da serenidad y gratitud para la poca dicha verdadera que le toca en suerte. Así, prosigue: "Aún 'contamos' con la humanidad; aún nos importa el aplauso, la aprobación, los honores, como si significaran algo todavía; pero eso es equivocado y necio, más bien debemos convencer a nuestra alma de la vanidad de todas estas cosas y buscar nuestra felicidad única y exclusivamente en el trabajo, encontrarnos a nosotros mismos en nuestra actividad." Todo esto no estaba muy lejos de la actitud de Stifter, pero no tenía la fe de éste en una misión sagrada y en el valer intemporal del arte puro. El Fontane apegado a la vida saboreó las migajas de la dicha sin ninguna amargura, interpretándolas como un salario justo por su trabajo; termina su balance con las palabras siguientes:

"Pero hay que decir que es algo muy hermoso que el azar sea tan benévolo con uno, más allá de lo que es justo, y hay que alegrarse y dar las gracias a este azar. Quiero repetirlo: el resultado de la vida, tan malo como es, sigue siendo mejor de lo que es justo. Esta reflexión causará sufrimiento a algunos, pero no a mí; más bien me alegro de que, según los designios impenetrables, el resultado final sea más clemente que justiciero."

Sin embargo, a veces también a él le causaba sufrimiento, y entonces ya no hablaba con ironía de la fama que le había sido negada y que, en cambio, le había sido deparada en forma tan principesca a un Spielhagen. "La falsedad de la fama y el honor me deprime a veces profundamente, y entonces ya sólo me gusta oír de buenos criados, que se sacrifican en bien de sus amos, y de

buenos amos, que regalan a su sirvienta un bizcocho adornado con cinco monedas de diez marcos en lugar de cinco almendras."

En el siglo XX, la americanización de la literatura ha creado situaciones que reducen al absurdo el éxito del día y lo hacen no sólo dudoso, sino hasta peligroso para el poeta. Volverse tan famoso como todo mundo puede serlo hoy en día, equivale a renunciar al efecto profundo, y es una verdadera desgracia para aquel que quiera crear algo perdurable. El éxito de propaganda tiene una curva determinada y termina automáticamente en la comercialización, que encierra en sí misma el peligro de la bancarrota. La cuestión que cada autor serio debe plantearse actualmente es si aún es posible realmente poner algo estable en esta corriente desenfrenada de producción y venta. Pues esta época ha demostrado que la fama de autores muy aplaudidos puede derrumbarse de un día para otro como un castillo de naipes. Parecía que esa fama iba a durar por lo menos cien años, y ni siquiera se mantuvo durante toda la vida de los autores celebrados como representantes de su nación.

El efecto real de un libro tiene poco que ver con todo este ajetreo. Puede vivir en el alma de los hombres sin que se hable de él públicamente. Si bailotea sobre las olas del periodismo, casi puede decirse que nunca bajará a esas profundidades serenas. La señal de todo gran escritor es que, con todo su esfuerzo por obtener reconocimiento, ve con desconfianza el éxito momentáneo y se atiene a un criterio mejor cuando aún es tiempo. Ya no se fía del éxito visible; hasta es capaz de atajar su propia popularidad y destruir su renombre para ejercer una influencia más profunda y mostrarse completamente tal como es en verdad. La indiferencia de la gente, la impertinencia de los admiradores, la enemistad de los competidores literarios, la desilusión en el amor y en la profesión también contribuyen a su retraimiento. Su relación con el público puede pasar entonces totalmente al lado negativo, al odio y el desprecio. Lichtenberg consideró la indiferencia contemporánea como una condición indispensable para la fama póstuma; escribió: "Muchas veces he llegado a tal punto en mi firme convicción de que para gustar a la posteridad debe uno ser odiado por los contemporáneos, que sentí un impulso de atacar todo lo que me rodea." También el ermitaño Flaubert declaró que la incomprensión de la patria y la familia eran para el poeta la confirmación más hermosa de su obra. "Il y a des outrages qui vous vengent de tous les triomphes, des sifflets qui sont plus doux pour l'orgueil que des bravos."

Tampoco en el profanado mundo moderno ningún poeta realmente grande trabaja exclusivamente para el presente. Pues no sólo quiere que se admire su persona, sino hacer penetrar su visión del mundo en el alma de los hombres, resucitar en ellos con su obra y determinar su existencia. Esta supervivencia no es el resultado de una ambición personal, el curso histórico enseña que el tiempo es un enemigo implacable de todo culto a la personali-

dad, que los favoritos del público pasan como el viento y la "galería de contemporáneos ilustres" cambia totalmente en el transcurso de una generación. Un autor muerto hace cien años sólo puede vivir en su obra, y ésta sólo puede vivir por su sustancia espiritual, pues ya no llega tan lejos el brazo de una persona o una camarilla. La persona del autor debe desaparecer para que sea posible el efecto profundo y duradero. Esa es la fama verdadera, que sólo se obtiene después de la muerte. Kafka sólo tenía puesta la mirada en esta fase póstuma del efecto, y en la ambición personal de un libro veía un obstáculo para su radiación espiritual; en una ocasión escribió: "La vida real e independiente de un libro no comienza sino hasta la muerte del autor o más correctamente, cuando éste ya ha estado muerto cierto tiempo, pues estos hombres tan solícitos aún luchan algún tiempo por su libro hasta después de morir. Pero luego ya queda solo y únicamente puede confiar en el vigor con que late su propio corazón." De un modo u otro, también el poeta no ascético y amante del mundo reconoce esto y lo acepta en su voluntad. Tiende a alejarse del éxito personal después de haber visto la forma en que se obtiene, y anticipa su estado póstumo, cuando sólo exista el elemento espiritual de su ser. El presente se vuelve insustancial, ya no vive en él. Los hombres a quienes se dirige están por doquiera y en ninguna parte, sólo puede alcanzarlos con la pureza máxima de su palabra, en forma poética.

Viendo cómo anda el mundo actualmente —escribió Goethe en 1831— hay que decirse y repetirse sin cesar que siempre ha habido y habrá hombres de valer, y a éstos hay que dar una palabra literariamente buena, escrita sobre el papel. Esta es la "comunidad de santos" que nosotros propugnamos. Rara vez me dan ganas de pronunciar con los labios una palabra verdadera y fundamental; por lo común, los hombres oyen una cosa distinta de lo que he dicho, y esto también tiene algo de bueno.

Ahora bien, también esta huida del tiempo encierra ciertos peligros. Puede significar una forma peculiar de vanidad personal, puede ser la expresión de la desilusión porque los contemporáneos no demuestran la admiración que el eremita de escritorio exige para su persona. El retiro al punto arquimédico fuera del presente es a menudo únicamente el intento más violento de desquiciar la opinión mundial en beneficio propio. Nietzsche, con la sentencia de muerte que pronunció sobre toda su época, no quería otra cosa, en el fondo, que conseguir la satisfacción más gigantesca de su sed de prestigio: no el martirio del profeta auténtico, sino la fama en vida, que Schopenhauer llama "el bocado más deleitoso de nuestro amor propio". ¡Y cuántos embaucadores tuvieron el desparpajo de hacer ademanes de genio incomprendido, invocando a Nietzsche, movidos únicamente por la megalomanía del epígono! Esta actitud no tiene nada en común con la renuncia genuina a la temporalidad fugaz, y se convierte con razón en el blanco para el sarcasmo de los literatos progresistas que protestan contra esta falsa superioridad

y tratan de hacer volver a la realidad a los ilusos.[1] Pero su sarcasmo sólo es pertinente ante los falsos olímpicos, y se equivocan cuando creen que con él también liquidan al poeta verdadero. Actualmente sonreímos cuando leemos que David Friedrich Strauss trató de convencer a Mörike, en una larga conversación, de que debía dedicarse a la novela moderna, y nuestra sonrisa no va dirigida contra el poeta retraído y alejado del mundo.

Es cierto que hasta un Stifter y un Flaubert sufrieron terriblemente por su aislamiento y lo pagaron con el derrumbe repentino y silencioso. Pero con su soledad repitieron esta última situación, a la que todo gran poeta tiende en el fondo. Para éste, la idea del público invisible puede llegar a ser a la postre una hipótesis de trabajo de la que puede prescindir. La fama ya no le sabe a nada; ya no le importa realmente si son pocos o ninguno los que esperan sus obras. Vive en diálogo con su obra, en un silencio cuyos dolores y alegrías sólo podrán ser comprendidos por épocas posteriores. Sus esperanzas personales se han desvanecido, y lo indestructible, el tema fundamental del arte, aparece en todo su esplendor. Ése es su último sacrificio —para los ojos contemporáneos quizá algo absurdo, para los de la posteridad tal vez una cima del espíritu humano.

Fama de poeta

1

La indiferencia ante el éxito momentáneo se manifiesta en formas diferentes, y cada individuo la explica con razones distintas. En el caso de Goethe, es indudable que una de sus razones fue su egocentrismo mágico. "Un leño arde porque tiene la materia adecuada —solía decir—, y un hombre se hace famoso porque lleva en sí la sustancia necesaria. No se puede buscar la fama, y es inútil tratar de cazarla. Cualquiera puede adquirir cierto renombre con un comportamiento inteligente y echando mano de ciertos artificios. Pero si falta la gema interior, es vano y no se mantiene de un día para otro." La fama era para él un fenómeno primigenio, una concomitancia inexplicable y obligada de la gran personalidad. Por eso no se atenía a ningún público y tenía en poco al prestigio que gozaba entre sus coetáneos. Cuando se acostumbró a Weimar, y sobre todo desde su regreso de Roma, levantó una "muralla" a su alrededor, a la que posteriormente añadió "algunos pies más de altura". Sin embargo, tan poco como apreciaba lo que sus paisanos pensaban de él, tanto más apreciaba la opinión del extranjero y de la posteridad. Su

[1] Como actualmente Jean-Paul Sartre: "Ils nous regardent sans nous voir: nous sommes déjà morts à leurs yeux —et ils retournent au roman qu'ils écrivent pour des hommes qu'ils ne verront jamais. Ils se sont laissé voler leur vie par l'immortalité. Nous écrivons pour nos contemporains, nous ne voulons pas regarder notre monde avec des yeux futurs, ce serait le plus sûr moyen de le tuer, mais avec nos yeux de chair, avec nos vrais yeux périssables" (*Situations*, II, 1948, p. 14).

ecuanimidad ante el presente iba unida a la ambición de valer en este otro plano, y comenzó a cultivar metódicamente su fama universal y póstuma. Se dispuso a asegurar para mucho tiempo la supervivencia de su nombre, y lo hizo por una clara distinción entre su existencia personal y su existencia póstuma. Cuanto más envejecía y menos se veía comprendido, con mayor desdén hablaba de la facultad discriminativa de sus contemporáneos, aunque fuesen cultos o sabios. Hablaba frecuentemente del eterno contraste entre los grandes individuos, que habían creado todo lo valioso que tiene el mundo, y la imbecilidad de las distintas épocas, que ejecutaron a sus grandes hombres. Cuando Riemer habla con tanta amargura de la incomprensión que los alemanes demostraban ante Goethe y afirma que no debe uno admirarse de ella —"era necesaria, y el mismo Goethe lo había comprendido y se había resignado"—, cuando dice que sus apuntes sobre Goethe son "una apología de este hombre tan incomprendido y difamado", todas estas palabras no son más que reflejos de lo que el mismo Goethe pensaba sobre su prestigio como hombre viviente. Las *Zahme Xenien* ("Xenias mansas") contienen una multitud de sentencias despiadadas que revelan con exactitud su propia opinión.

Sie täten gern grosse Männer ehrehren,
Wenn diese nur auch zugleich Lumpe wären,

[Con gusto honrarían a hombres de gran talla / si éstos perteneciesen también a la canalla.]

dice una de ellas, y no la más venenosa. Goethe considera un honor andar solo; si acaso fuese una equivocación, "no será la vuestra". "Si me hubieran podido juzgar, no sería lo que soy." Más profundos e inquietantes son ya los versos siguientes:

Wie mancher Mistwillige schnüffelt und wittert
Um das von der Musse verliehne Gedicht;
Sie haben Lessing das Ende verbittert,
Mir sollen sie nicht!

["¡Cuántos envidiosos rodean y husmean / al poema otorgado por la Musa! / A Lessing le amargaron el final de su vida, / ¡pero conmigo no lo harán!"]

Hay que añadir a esto lo que dijo a Riemer en 1813: "Muy pocos hombres admiran al otro por lo que es, sino tan sólo por lo que le atribuyen. Se aman a sí mismos, aman la imagen que tienen del otro, y ¡que se vayan al diablo!" He ahí el resultado de sus experiencias con la crítica contemporánea, a él se atuvo en la redacción de su autobiografía con la cual puso la base de su fama póstuma. Conocía la falsedad de los retratos que circulaban de él, y se atrevió a imponer al mundo, haciendo cambios conscientes, la imagen que creía verdadera. Tampoco ésta correspondía a la realidad, sino que

fue su Yo superior, como lo veía ahora, una estilización genial. Esa fue también su actitud cuando sugirió a Eckermann la imagen de su vejez tal como quería que la posteridad la contemplase. Ésta la aceptó, sin percibir el placer con el cual Goethe se vengó de la incomprensión de sus contemporáneos. Trazó el camino que debía seguir su fama cuando ya estuviese muerto, y alcanzó lo que en las *Xenias mansas* formula como la ley de la fama:

Dann bist du nur erst hundert Jahr berühmt,
So weiss kein Mensch mehr was von dir zu sagen.

[Pues basta con que seas durante cien años famoso / para que nadie pueda decir ya una palabra sobre ti.]

Toda la enorme soledad del mago late en estas palabras. Goethe sabía que era único, rodeado por un círculo mágico e incomprensible en el fondo, sabía que sólo podía llegar a ser famoso a fuerza de malentendidos.

Así ve el mago el secreto de la fama, como un tejido impenetrable de verdad y engaño. Deja que se produzca en torno de él en la misma forma en que deja que su obra se produzca dentro de él. Ama estos reflejos mágicos y engañosos, pero se da cuenta de su falsedad. Los líricos se dan cuenta de la inseguridad de su fama, ya por el hecho de que su autoencantamiento les proporciona las armas más débiles para la lucha por la existencia literaria. Su gloria tiene siempre algo irreal, como de cuento de hadas. También cuando se ponen de moda, obtienen reconocimiento más bien en círculos privados y en el mundo femenino. Un novelista mágico como Jean Paul tiene que estar preparado para que su fama se esfume tan rápidamente como apareció, y en la cúspide del éxito siente la inestabilidad de éste. El dramaturgo mágico es quien siente esto con mayor intensidad. El mago del escenario puede obtener éxitos como ningún otro, pero también ha de ver más de cerca el peligro constante de caer en el olvido. Shakespeare tiene ante la vista esta ambigüedad abismal del demonio de la fama. Se ha entregado a él, pero al mismo tiempo lo injuria. Su Ulises, en *Troilus and Cressida*, dice:

One touch of nature makes the whole world kin,
That all with one consent praise new-born gawds,
Though they are made and moulded of things past,
And give to dust that is a little gilt
More laud than gilt o'er-dusted.
The present eye praises the present object.

[Un mismo carácter hace parientes a todos los hombres, y este carácter es el que, con un consentimiento unánime, alaban las frivolidades nuevamente nacidas, aunque hayan sido formadas y forjadas por las cosas pretéritas, y dan al polvo, aunque sea poco dorado, más elogios que al oro recubierto de polvo. Los ojos presentes encomian el objeto presente.]

También Shakespeare tuvo motivos para desconfiar de su fama. Lo que más admiraron sus contemporáneos de su obra fueron sus epopeyas clasicistas en verso, de las cuales *Venus and Adonis* alcanzó siete ediciones cuando aún vivía, mientras que *Otelo* no fue impreso sino hasta seis años después de su muerte. Su autor no supo nada del esplendor con el que su nombre se levantaría del olvido siglos más tarde, sólo sabía que en el año 1604, cuando ya había escrito *Hamlet* y *Macbeth*, tuvo que participar en una procesión festiva en honor del rey, junto con otros actores, y fue recompensado, igual que sus colegas, con un corte de tela escarlata para una capa.

La renuncia de Shakespeare al escenario es la manifestación de un escepticismo grandioso ante el éxito, pero aún así sigue siendo enigmática. Sus motivos no son claros, no son en modo alguno tan definidos como los de un profeta que desdeña al mundo. Este misterioso enmudecer es el extremo al que el tedio vital puede conducir al mago. Su relación con la fama es ambigua y contradictoria, como la de Goethe. Grillparzer, después de haber reñido con su público vienés, se retiró a gozar con hipocondría de su incomprensión y, como Penélope, deshacía todo lo que tejía con sus obras en beneficio de su fama. Dejó con toda intención que la obra de su vida se pudriera y, viejo ya, rechazó la proposición de una edición representativa de sus obras completas, muchas de las cuales estaban dispersas e inéditas. Ya no quiso abandonar su cueva, quizá por confiar oscuramente en que el tesoro que guardaba se descubriría algún día por sí solo.

2

Lo que los magos llegan a decirse en sus horas más negras es la idea predominante de los videntes y profetas. Éstos tienen que ser aprobados por Dios, y no por los hombres. No quieren sobrevivir con su nombre, sino en su visión, se oponen a su fama entre los hombres y ofenden al mundo. Hombres que obran con la palabra, se cubren de desprecio e ignominia, pasan por encima de su época, no dan ningún valor a los grandes de su tiempo y entablan una lucha contra ellos, en la cual la multitud les grita "¡Hosanna!", o "¡Crucificadlo!" La lucha que provocan es su elemento vital; o se les venera o se les lapida. El siervo de Dios del Antiguo Testamento es "menospreciado de alma, abominado de las gentes", pero su humillación es el preludio a su exaltación subsecuente, el sacrificio con el que funda su poder venidero. "He aquí que mi siervo será prosperado, será engrandecido y ensalzado, y será muy sublimado. Como se pasmaron de ti muchos, en tanta manera fue desfigurado de los hombres su parecer; y su hermosura más que la de los hijos de los hombres. Empero él rociará muchas gentes: los reyes cerrarán sobre él sus bocas." El que se sacrifica puede alcanzar una importancia infinitamente superior a la fama personal. Al final de su vida es llevado misteriosamente de la tierra, como Moisés y Elías. Así lo relata la leyenda de su gloria. Este trans-

porte místico fue atribuido en todos los pueblos a los videntes de rango supremo, es el símbolo de su grandeza sobrehumana. Se dice que Lao-tsé, después de reconocer la futilidad de su enseñanza, se fue hacia el Oeste, que en la Gran Muralla encontró a un guardián solitario que lo comprendió, escribió para éste el *Tao-te-king* y luego prosiguió su camino, sin que nadie lo hubiese vuelto a ver jamás.

La negación del mundo también arde en uno que otro espíritu sacerdotal que proclama la verdad ante los descreídos. Lutero atacó la Roma papal como sede del Anticristo y lanzó injurias en el estilo de Isaías contra la Sorbona, el baluarte de la teología dominante. "La alta escuela de París, en su parte superior, llamada la Facultad de Teología, es de pies a cabeza pura lepra de la verdadera, última y principal herejía; la madre de todo error de la cristiandad; la mayor ramera espiritual que ha visto el mundo, y la verdadera puerta trasera del Infierno." Cuando Grimmelshausen, Hamann, Kierkegaard publican sus escritos bajo seudónimos, que cambiaban siempre, sólo era un juego literario al lado de la enorme agresividad de Lutero y, sin embargo, también manifestaban con ello que subordinaban su persona a la causa por la que luchaban. El ataque abierto contra el mundo en nombre de la verdad también fue la causa que abrazó Schiller. En su juventud saboreó los placeres del éxito sensacional, pero pronto se cansó de ellos. Poco después de la representación de *Los bandidos*, que provocaron una tormenta de entusiasmo, escribió: "Aún no he sido feliz, pues la fama y la admiración y todos los demás acompañantes de la literatura no compensan *un solo instante* de amistad y amor —el corazón se queda sin nada." Ésta fue la señal para la pausa de nueve años, en los que se efectuó una revolución espiritual en su interior y saltó sobre su propia sombra. El éxito gigantesco del *Geisterseher* ("El visionario") le dio tal asco, que escribió la continuación cada vez con menos ganas y dejó la primera parte con su conclusión provisional, sin seguir con la segunda parte a pesar de los ruegos insistentes. Ya el bandido Karl Moor se burla de la vanidad de la fama y dirige las siguientes palabras de condolencia a los héroes clásicos:

> "¡Bonito premio para vuestros sudores en el combate, que ahora podéis vivir en las escuelas y vuestra inmortalidad se acarree trabajosamente en una mochila llena de libros! ¡Preciosa compensación de vuestra sangre derramada, que ahora un tendero de Nuremberg os utilice para envolver bizcochos o, en el mejor de los casos, un dramaturgo francés os convierta en títeres para animar su teatro amanerado! ¡Ja, ja, ja!"

El Schiller maduro no pensó de manera diferente. Despreciaba al público igual que Goethe, pero por otros motivos. "A Usted no le perdonarán su verdad, su naturaleza profunda, y yo nunca seré el amigo del público por mi naturaleza fuertemente opuesta al tiempo y a la masa. Lo bueno es que todo eso no es necesario para ponerme y mantenerme en actividad." Las

cartas de Schiller dejan ver con claridad que únicamente hacía concesiones al teatro, como dramaturgo, porque quería obtener poder espiritual sobre los hombres gracias a la fama. Dice con desdén que lo único estable del público es su curiosidad; otra vez opina que lo más seguro para atraerlo es la alegría del mal ajeno.

"Lo que sí he sacado en claro con mis pocas experiencias es que, en resumidas cuentas, no puede uno dar mucho bienestar a la gente con la poesía, pero sí bastante malestar, y creo que cuando es imposible lo primero hay que optar decididamente por lo segundo. Hay que incomodarlos, molestarlos, dejarlos inquietos o intrigados. Una de dos: la poesía tiene que enfrentárseles como un genio o como un fantasma. Sólo con eso aprenden a creer en la existencia de una poesía y adquieren respeto por los poetas."

Esta enemistad resuelta culmina con las palabras proféticas: "Como no puede uno tener muchas esperanzas de construir y sembrar, ya es algo poder siquiera inundar y derribar. La única relación con el público de la cual no hay que arrepentirse es la guerra."

Esta seguridad no se basaba en ningún mandato divino, y cuando se le pedían explicaciones a Schiller le costaba trabajo demostrar su derecho superior. Cuando en 1795 tuvo una disputa con Fichte y éste afirmó que dentro de diez años el público ya no dudaría de quién de los dos tenía mejores argumentos filosóficos, Schiller escribió, después de rehacer tres veces su contestación, que dentro de diez años ya no estaría con vida, pero que en cien o doscientos años aún sería leído, cuando ya sólo se citarían con respeto los escritos de Fichte.

"¿Y cuál sería la causa de esto? El que los escritos cuyo valor sólo reside en los resultados que contienen para la razón, por excelentes que sean, se vuelven superfluos en la medida en que la razón se vuelva indiferente respecto de los resultados o pueda llegar a ellos por un camino más fácil. En cambio, los escritos que producen un efecto independiente de su contenido lógico y a los que un individuo imprime todo su ser, nunca son superfluos y contienen en sí un principio vital indestructible, precisamente porque cada individuo es único e irremplazable."

En estas palabras, en las que además predice con exactitud su muerte, Schiller parece considerar la personalidad del gran hombre como el valor supremo del crear, igual que Goethe. No las escribió pensando en su arte, sino en su filosofía, que no tenía en muy alta estima. Sin embargo, aun aplicadas a su arte encierran una aceptación de la muerte que lo distingue de Goethe, y que constituye el trasfondo de su poesía. Cuando él, como hombre condenado, cantó la belleza como la puerta de la verdad, lo hizo por creer que era la puerta, pero no la verdad misma. Lo que creaba como poeta no era eterno, no estaba por encima del sufrimiento y la muerte, el artista no era un dios, sino un hombre doliente. Sólo ensalzaba la belleza como la luz más clara en

las tinieblas del tiempo; según su opinión, sólo quien también la veía apagarse podía llegar a comprenderla completamente. Uno de los errores que se cometen con Schiller es quererlo reducir a la estética clasicista, que formuló bajo el influjo de Kant y el Goethe posromano. Su último y más profundo conocimiento fue que también vio lo bello como un regalo efímero de la naturaleza. Así lo dice en el poema tardío *Das Glück* ("La dicha"). En la magnífica *Nänie* los hijos y los dioses de este mundo entonan el lamento por la suerte de todo lo bello, que también a él lo conmovió, pero que no fue su última palabra sobre el sentido de la vida del hombre.

Auch das Schöne muss sterben! Das Menschen und Götter bezwinget,
Nicht die eherne Brust rührt es des stygischen Zeus...
Auch ein Klaglied zu sein im Mund der Geliebten, ist herrlich,
Denn das Gemeine geht klanglos zum Orkus hinab.

[¡También muere lo bello! Lo que vence a hombres y dioses / no conmueve el pecho de bronce del Zeus estigio... / Ser un treno en labios amados también es glorioso, / pues lo bajo se hunde en silencio en el Orco.]

El poeta sacerdotal es el guardián del umbral, el defensor de un reino que no es de este mundo. En Stifter, la humildad del servicio de la llama sagrada predominó sobre el espíritu guerrero, pero también él se olvidó de su persona y se consideró responsable de la salvación de la humanidad. Así explicó en una ocasión sus esperanzas de alcanzar la fama, cuando se sintió contento por una buena crítica sobre el *Nachsommer*.

"El elogio que proviene de hombres inferiores me espanta, pues significa que anduve por sus caminos, el de hombres mediocres me aburre, el de los superiores me embelesa. Sólo quisiera dar placer a estos últimos, no a mí mismo; pues no me atrae la fama (que sería muy asequible en los círculos más extensos) ni la ganancia (pues ustedes saben cuán desinteresado soy) y tampoco la vanidad de querer lucirme en la alta sociedad, pues la vida es corta y en la tumba se acaba con todo el oropel. Lo que me parece ser lo más alto, glorioso y deseable de esta vida, la dignidad racional del hombre en su vida, su ciencia y su arte, debe perdurar, debe ser venerado y ejercer el dominio más puro. Esto no muere, y me parece una vida inmortal y dichosa ayudar a fundarlo y difundirlo, y hacia esta vida aspiro, y cuando me llegan señales de que mis palabras hallan resonancia en aquellos que van por esta vida, o que los han ayudado a dar un paso más, me alegro, pues la dignidad de la razón es para nosotros, los hombres, el reino de Dios sobre la tierra, la eternidad terrena."

Los falsos profetas se delatan porque a la larga no pueden soportar el conflicto con su época. La contradicción los hace estériles y los devasta. Sólo se trataba de palabras jactanciosas y ambiciosas cuando el joven Nietzsche proclamó la grandeza de Richard Wagner a costa de todas las luminarias dominantes.

"Si hay algo que haga resaltar su arte sobre todo el arte de épocas recientes, es esto: ya no habla el lenguaje culto de una casta y ya ni siquiera conoce la distinción entre cultos e incultos. Con ello se opone a toda la cultura del Renacimiento, que hasta ahora nos había envuelto con su sombra a nosotros, los hombres modernos. Al transportarnos el arte de Wagner fuera de ella por algunos instantes, es entonces cuando podemos abarcar con la vista su carácter invariable: Goethe y Leopardi aparecen como los últimos grandes rezagados de los poetas-filólogos italianos, el *Fausto* como la representación de enigma impopular, al cual han renunciado los tiempos recientes, en la figura del hombre teórico que tiene sed de vivir, hasta la canción goethiana es una imitación y no un modelo de la canción popular... En el espíritu de todo aquel que lo experimente ahora, debe transformar todos los conceptos sobre la educación y la cultura; le va a parecer como si ante él se hubiese descorrido la cortina de un futuro en el que ya no hay bienes y dichas supremas que no sean comunes a todos los corazones."

El propio Nietzsche fue quien demostró lo contrario, cuando comenzó a hablar de sí mismo con la misma tonalidad y erigió con su *Ecce homo* un monumento a la egolatría como hay pocos.

3

Con el endiosamiento de sí mismo, Nietzsche se remitió al concepto de fama de la Antigüedad pagana. Los cantores de este mundo tienen una fe deslumbrante en la fama. Para ellos tiene la fuerza de un mito y es la cumbre de su asociación con una comunidad aristócrata, a la que sirven, y que esperan conservar aún después de su muerte. Afrodita dijo a Safo que la amaba, y le prometió una fama que no la abandonaría ni en el Aqueronte. Lo que eso significa está en los versos que Safo dirige a su rival: "Yacerás muerta, y no habrá memoria de ti en lo venidero y tampoco te añorará nadie." No ser olvidado y ser añorado por la posteridad: he aquí la recompensa que otorgan los dioses y las musas. Es una recompensa sensual y espiritual a la vez: sensual como una forma de ser amado, espiritual como el amor de lo más noble e imperecedero que hay en el hombre. Platón elevó esta idea a lo místico. En *El banquete* Diótima habla con Sócrates sobre el intenso anhelo de los hombres de llegar a ser famosos y hacerse de un nombre inmortal para siempre, sobre los peligros y sacrificios que arrostran para obtener este fin, y lo explica con el anhelo de inmortalidad que pueden obtener por el recuerdo de su virtud. Dice que este afán espiritual de fama es una forma superior del anhelo de sobrevivir en los descendientes carnales. "Que todos preferirían, mirando a Homero, Hesíodo y demás poetas buenos, y envidiando la descendencia que de sí dejan, que, por ser tal, les reporta eterna fama y memoria, haber engendrado tales hijos más que los humanos."

Los épicos antiguos llevaron esta idea a su perfección. Hicieron inmortales a sus héroes y con eso también inmortalizaron sus propios nombres. La fama clásica es la magnificencia indestructible del gran individuo, su gloria

eterna ante dioses y hombres. Esta fama no se apoya en la opinión de la gran masa, sino en el poder del hombre extraordinario que se ha ganado la admiración de los mejores. Este esplendor rodea a la fama de los panegíricos de Píndaro y de Horacio, quien se levantó a sí mismo un *"monumentum aere perennius"* con sus obras. Pero el brillo más grandioso en este sentido es el de Homero, de quien aun Schiller dijo que si sólo hubiese uno vivido para leer el canto XXIII de la *Iliada*, no podría uno quejarse de su existencia. Virgilio declara abiertamente su "insaciable sed de fama", su ambición de "elevarse triunfante en boca de la humanidad", y fue celebrado durante milenios tal como fue su deseo. Esta certeza del triunfo es propia del cantor entusiasta, es la expresión de su acuerdo jubiloso con los poderes de este mundo. No canta de otra manera el rapsodismo nórdico en los cantos del *Edda*:

Los bienes mueren,
la estirpe muere,
tú mueres igual que ellos;
conozco algo
que vive siempre:
la fama de actos heroicos.

Con la misma fe en la eternidad de la fama, Firdusi dice en el *Shah-Nameh* lo siguiente:

He levantado con poesía una elevada mansión
que no sufre perjuicios por aire y por lluvia...
Cuando haya terminado este libro famoso
toda la tierra estará llena de palabras sobre mí.
Entonces ya no moriré, pues estoy vivo
porque esparcí la simiente de la palabra.
Todo el que tenga razón, entendimiento y fe
me bendecirá cuando haya muerto.

Los humanistas redescubrieron este ideal pagano de los autores de la Antigüedad. Con ello proporcionaron a la búsqueda de honores un nuevo contenido y nuevas formas. No creían ya en los dioses antiguos, pero la idea de vivir eternamente en la memoria de los hombres los deslumbró y los entusiasmó. Desdeñaron altaneramente la fama del día y lanzaban sus palabras al futuro, no porque les faltara el elogio del presente, sino porque este elogio no les bastaba. La sed del aplauso eterno desplazó el anhelo de amor eterno. *"Famae semper inimica praesentia est"*, dice Petrarca con cándida franqueza, la presencia es siempre enemiga de la fama. ¡Cuán seguro está en su *Carta a la posteridad* de que los más lejanos descendientes aún se interesarán por su persona! ¡Cómo se infla ante este espejo imaginario! También Boccaccio escribía *"perpetuando nominis desiderio"*. Esta fama se convirtió en el ídolo de los humanistas, y la carrera en pos de ella degeneró muy pronto en "la

más colosal ambición y sed de grandeza, independientes de objeto y éxito" (Burckhardt). El joven Shakespeare compartió esta *hybris;* en sus sonetos asegura a su amigo que le porporcionará una vida eterna, pues sus versos sobrevivirán a todo mármol, a todas las doradas imágenes principescas:

So long as men can breathe, or eyes can see,
So long lives this, and this gives life to thee.

[Mientras palpiten los corazones o vean los ojos, estos versos serán vivientes y te harán vivir.]

Así también Camoens sostuvo en el naufragio con una mano su manuscrito encima del agua; mientras éste no se perdiera, tampoco él podía hundirse.

Los poetas del clasicismo vivieron y trabajaron con este orgullo pagano, también los alemanes del siglo barroco se pronunciaron en favor de él. Ellos, los testigos visuales de la Guerra de los Treinta Años, son quienes le dan su aspecto más dudoso. Quizá es conmovedor en Fleming, cuando lo pronuncia en su lecho de muerte en aquel soneto con el que se despide de la tierra "tres días antes de morir como un bienaventurado":

Was frei dem Tode steht, das tu er seinem Feinde!
Was bin ich viel besorgt, den Othem aufzugeben?
An mir ist minder nichts, das lebet, als mein Leben.

["¡Que haga a su enemigo lo que está permitido a la muerte! / ¿Por qué había de preocuparme exhalar el último aliento? / En mí no hay otra cosa que viva que mi vida."]

Goethe aún era muy joven y expresó su fe en la inmortalidad con un giro ya convencional cuando comenzó su discurso del Aniversario de Shakespeare con las palabras siguientes: "Me parece que nuestro sentimiento más noble es: la esperanza de permanecer aun cuando el destino ya nos haya llevado aparentemente a la inexistencia general. Esta vida, señores míos, es demasiado corta para nuestra alma; la prueba: cada hombre, el más humilde como el más encumbrado, el más incapaz como el más digno, se cansa de todo menos de vivir..." Cuando Petrarca se pavoneó en el Capitolio con su manto de púrpura, cuando el viejo Voltaire se consoló con la inmortalidad de su nombre de la mortalidad de su alma e instigó la erección de su estatua en París, cuando Macpherson apartó en su testamento la suma de 500 libras para que se le levantase un monumento, ya no se trataba del sentimiento de destino que tenían los antiguos. La fe en la inmortalidad se redujo entre los estetas clasicistas a la sobrestimación desmesurada del papel escrito e impreso, sobrestimación que es la característica típica del mercado literario moderno. Ahora tenía que despertar ciertas dudas y convertirse en la renuncia burlona de la

fama que representan los monumentos. Un francés ingenioso dijo que prefería

Un buffet bien garni pendant cent ans de vie
Que mille autels après ma mort.

También Wieland se burlaba a menudo de la fama póstuma o la llamaba un sueño, con cierta melancolía.

Die ganze Zunft der Helden und der Weisen,
Der Virtuosen und —der Reimer,
Wo sie am besten sind, was sind sie sonst, als Träumer?
Traum ist der Wahn von ihrer Nützlichkeit!
Die Hoffnung Traum, als ob noch in der spätsten Zeit
Ihr Nam im Reihn der Götter unsrer Erde
Auf allen Lippen schweben werde!
Traum der Gedank, als ob ganz Paros Marmors kaum
Genug besitze, drein zu graben,
Durch welche Taten sie die Welt verpflichtet haben!
Kurz, ihr Bemühn, ihr Stolz, ihr ganzes Glück —ein Traum!

["Todo el gremio de héroes y sabios, / de virtuosos —y de poetas; / sus mejores representantes, ¿qué son más que soñadores? / ¡Es un sueño la locura de su utilidad! / ¡Es sueño la esperanza de que, aún en los tiempos más lejanos, / su nombre estará en todos los labios / junto con los dioses de nuestra tierra! / ¡Es sueño la idea de que todo Paros / apenas tiene suficiente mármol para conmemorar / las proezas con que convirtieron al mundo en su deudor! / En suma, ¡todo su esfuerzo, su orgullo, su dicha entera —no es más que un sueño!"]

La fe pagana en la fama ya se había topado con dudas en su primera resurrección. El concepto cristiano de la vida se le oponía con demasiado vigor, y la hizo vacilante. Dante se distinguió entre los humanistas amantes de la fama también por la forma en que superó este concepto. En su destierro, los primeros diez años estuvo dominado por la idea vengativa de hacerse famoso como sabio y obligar de este modo a Florencia a recibirlo de nuevo. Pero este plan se desvaneció por completo, perdió toda la fe en la fama ante su época, pues le pareció que era únicamente una obra de la soberbia. En la *Divina comedia* muestra la vanidad de esta fama desde muchos puntos de vista: su estabilidad sólo es aparente, depende del tiempo y el lugar, es arbitraria, endeble y perversa como todo lo terrenal, y sólo es algo grande para los ojos imbéciles de los hombres. Es cierto que Dante tiene la esperanza, aún en el Paraíso, de que algún día se le corone como poeta en Florencia. Pero su corona soñada no se le otorgó sino hasta después de varios siglos. Desde su renuncia brusca al presente se preparó interiormente para una resurrección distinta. Ya no contempló la inmortalidad terrenal, sino la eternidad, y hacia ésta tendió con su poesía. Chaucer no fue un proscrito, sino el favorito de Londres, pero tampoco creyó en el ideal de los poetas de

laurel. En la *House of fame* describe a la Fama como una diosa injusta, que a veces aparece enorme y a veces pequeñísima, y que frecuentemente eleva a los incapaces e ignora a los dignos o les da un prestigio negativo. Junto a la casa de la Fama está la de los rumores, que gira por fuera, pero parece estar quieta por dentro, llena de gente que produce un ruido ensordecedor. Los rumores vuelan a la casa de la Fama, y ésta decide cuáles de ellos podrán perdurar. Como vemos, en esta alegoría, aún muy medieval, no existe ninguna fama duradera.

Pero en la época clasicista es muy perceptible la duda y el sufrimiento que provoca en muchos grandes poetas. El adiós de Shakespeare al teatro, la transformación religiosa de Calderón, Corneille, Racine delatan esta crisis. Pascal, el antípoda de la mundanidad clásica, la representa con más claridad por medio de su conversión. La ruptura con el paganismo en el arte proyecta su sombra sobre toda la literatura de los tiempos modernos. Pues la fe en la inmortalidad del poeta se sustenta con la fe en la divinidad de la poesía. Pero la divinidad de la poesía sólo puede existir allí donde haya algo divino, donde lo divino sea más que una locución corriente. En boca de los espíritus estetas sólo era una frase elegante; a nadie que buscase realmente la inmortalidad podía escapar esto. El viejo Goethe creyó en otra clase de supervivencia eterna, y por eso calificó de ilusorio el llamado al futuro.

"Tampoco el remitirse a la posteridad ofrece consuelo. La posteridad no tiene mejor juicio que el presente. Pues los que viven ahora también son la posteridad de un mundo pasado, y ahora pregúntese cada quien cómo se comporta ante éste. Cuánto o, más bien, cuán poco sabe de él, cuán justos o erróneos son sus juicios respecto de él. Y lo mismo hará la posteridad con nosotros. Por eso, es mejor que cada quien viva como mejor pueda, sin preocuparse de lo que digan el presente o el futuro: no podrá satisfacer plenamente a ninguno de los dos."

Para las huestes de los escritores que especulan cándidamente con la inmortalidad, vale lo mismo que ellos opinan sobre la fama ante Dios. Están presos en una superstición como la cristiandad a los ojos de Nietzsche, cuando arrojó entre las cosas caducas todo el arte cristiano de Europa, las obras religiosas de Dante, del gótico, de Rafael, de Miguel Ángel, para abrirle un lugar a su nueva fe pagana en la inmortalidad: "Se convertirá en una leyenda conmovedora el que alguna vez hubo tal arte, tal fe artística."

También en el siglo XIX sucedió una que otra vez que un poeta se jurara a sí mismo escribir exclusivamente para la posteridad y dejarle obras perfectas, como a escondidas de los contemporáneos. Grillparzer, Platen, Stendhal hicieron este juramento. Pero en ellos fue la expresión de su aislamiento total; sólo se convirtió en un motivo más del sufrimiento que los expulsaba de toda comunidad. No hicieron esto con la conciencia tranquila, fue una forma heroica de la desesperación. ¿Dónde podía encontrar el poeta burgués la fe en la eternidad de su nombre? ¿Qué intemporalidad le quedaba cuando

no le bastaba el éxito del día o cuando ni siquiera llegaba a obtener éste? Ni la fama mágica o mística, ni tampoco la mítica, podían darle el consuelo que habían dado a otras épocas. El espíritu moderno negaba todas estas formas de supervivencia. Grimmelshausen ridiculizó la adoración barroca de la fama, parodiándose a sí mismo como prestidigitador de feria. Otra parodia de sí mismo es también aquel pasaje en que Simplicissimus, que va de peregrinación a Einsiedeln, escucha en la "cámara secreta" la vida de un pedazo de papel. Es la historia de una semilla de cáñamo, que, pasando por la fabricación de tela y de papel, conduce a través de la vida mundana y acaba en la suciedad. No es pura casualidad que este espeluznante símbolo de la fama adherida a un jirón de papel esté entretejido en el viaje de peregrinación que termina con la conversión de Simplicissimus. La vaciedad de la fama no es la última palabra de Simplicissimus, este conocimiento es su iniciación a la verdadera bienaventuranza. Sí parece ser la última palabra del viejo Jean Paul, que experimentó este vacío con el florecimiento y la decadencia repentinos de su popularidad. Parodia a la fama literaria en *Das Leben Fibels* ("La vida de Fibel"), el vía crucis y la glorificación final del autor de un silabario, al que trata como un creador inmortal. Al pobre mentecato lo ataca delirio de grandeza y manda escribir su biografía en cuarenta tomos, cuyos restos le son entregados al editor en forma de patrones de costura, bolsas, papalotes y papel de excusado. Finalmente, Jean Paul da con el paradero del propio Fibel, quien entre tanto se ha vuelto sabio, vive como eremita viejísimo entre los animales del bosque y toca el organillo.

La mayor parte de los grandes poetas del siglo XIX conocen en una forma u otra la vanidad de toda fama. Saben cuál es la suerte de lo perfecto y ya no se atribuyen a sí mismos ninguna inmortalidad. Únicamente se alejan del barullo del mercado literario y colocan sus obras silenciosamente en la corriente del tiempo. Los observadores comenzaron a ver con desconfianza el estruendo infatigable de la civilización, la intensa actividad en teatros, salas de concierto y auditorios. Los más libres entre ellos lo condenaban o se reían de él, con palabras de profeta o de mago, o únicamente con las del poeta desilusionado. Hebbel, el escritor de tragedias, resumió la relación del poeta y el público con la siguiente imagen: "Un mancebo fogoso acostado con una prostituta decrépita, atraído por las mejillas pintadas de ésta." El fracasado poeta Leuthold se refugió en la bebida y en la sabiduría de Wieland:

Und bei den Posaunenstössen,
Die eitel Wind,
Lasst uns lachen über Grössen,
Die keine sind!

["Y, al son de trompetas, / que no es más que viento, / ¡riámos de las grandezas / que son falsas!"]

La inmortalidad

I

Sin embargo, las reflexiones que hemos citado sólo provinieron de los poetas. La fama siguió floreciendo como nunca a los ojos del público, en la feria de la publicidad. La sociedad siempte tiene sus propios motivos para venerar o ignorar a un gran hombre. Mientras aún viva y haya que contar con sus posibles sorpresas, esos motivos se manifiestan con discreción. Pero cuando ha muerto y se puede ver la totalidad de su obra, entran en vigor y comienza un nuevo capítulo de su fama, el póstumo. Ahora el poeta ya es —aunque sólo sea en apariencia— únicamente el objeto de la admiración o del repudio.

Lo es sólo aparentemente porque su persona humana influye en su clase de supervivencia. Los personajes que vivieron tan desconocidos como Hölderlin o Shelley, o que desaparecieron en forma tan inquietante como Shakespeare, Kleist o Nerval, viven en el recuerdo de manera diferente a la de un Hans Sachs o un Dickens. Aquéllos permanecen en una envoltura misteriosa, éstos están en plena luz, ricos en anécdotas; otros, como los cantores cortesanos de la Edad Media, quedan olvidados detrás de su obra, anónimos y sin silueta. La fama póstuma de un poeta obedece, en general, durante cierto tiempo a la ley de su existencia personal. Pero simplifica la imagen del difunto y lo dota de rasgos que ocultan cada vez más su verdadero ser, para que su comprensión sea más universal.

El círculo humano que el poeta vivo se había creado se ensancha por lo pronto a dimensiones nacionales. Los paisanos de su terruño, y más tarde de todo su país, lo veneran como encarnación de su tribu, de su nación. Existe una genuina fama nacional, que se forma a través de una larga convivencia del pueblo con sus poetas. La población de su tierra les guarda un cariño natural, ingenuo e íntimo, los siente como una parte de su vida. En los tiempos anteriores a la imprenta, muchos poetas y muchas obras poéticas eran patrimonio común de su pueblo, y todavía en épocas modernas se estableció de vez en cuando esta unidad viva. Tenemos ejemplos de ello en la popularidad de Dante en Italia, la influencia póstuma de Lutero a través de la Biblia en alemán, la supervivencia de Johann Peter Hebel en el paisaje alemánico. Su fama ha crecido lentamente y tiene raíces profundas, es independiente del cambio de modas literarias y sólo parece poder extinguirse junto con el pueblo en que florece. Estos poetas siguen viviendo en el amor de los hombres, como Safo lo deseaba para sí misma. Mörike como espíritu protector de su patria Suabia, Tasso como favorito de pescadores y pastores italianos, Gotthelf como genio benigno de Suiza, poseen una importancia con la que no puede compararse la fama nacional oficial o la fama literaria universal, si se atiene uno a la supervivencia en la comunidad. Pero ya ella

vive a costa de lo poético, sólo es posible gracias a una trivialización de la imagen del poeta, para que lo entiendan hasta los espíritus más simples. Tal popularidad siempre desemboca en una falsificación hacia lo idílico, y lo más conmovedor de ella es la ingenuidad con la cual las almas sencillas adaptan a su comprensión lo que de otro modo les sería incomprensible.

La fama nacional fundada y fomentada por el Estado es el primer trastorno violento que sufre esta relación natural. Esa fama florece allí donde un pueblo lucha por su orden estatal y requiere, después del triunfo, símbolos de su grandeza política, después de la derrota, símbolos de su modo de ser, para vanagloriarse o consolarse con ellos. El ejemplo europeo más antiguo de esto fueron los griegos. La fama de sus poetas muestra en forma clásica la parcialidad de la fama oficial. Suele aducirse, como prueba de la feliz armonía que reinaba entre la poesía griega y el Estado, la celebración de la victoria de Salamina, en la que Esquilo participó como guerrero, Sófocles como miembro del coro, y que también fue la fecha del nacimiento de Eurípides. Esquilo luchó en las batallas encarnizadas de las Guerras médicas, se dice que Sófocles fue nombrado general, junto con Pericles, después de la representación de la *Antígona*. Pero es precisamente esta obra la que plasma como ninguna otra tragedia el choque entre hombre y Estado. También en la Atenas clásica existió una discrepancia trágica entre espíritu y poder, atestiguada elocuentemente por el destino de los grandes hombres de esta ciudad. Pasaron por tantas vejaciones que hay que preguntarse en qué consistió realmente el secreto de la cultura griega. Eurípides vivió solo y meditabundo en Salamina; en las competencias dramáticas sucedía con regularidad que le ganaran rivales inferiores, y su amargura por esta injusticia lo condujo hasta la corte macedonia. El Sófocles anciano sufrió la humillación de que sus hijos trataran de ponerlo bajo tutela por debilidad mental; pudo rebatir la acusación recitando el coro que acababa de componer en honor de su provincia natal de Colonos. Fidias murió en la prisión porque se le acusó de haber robado oro durante la fabricación de su estatua de Palas Atenea. Sócrates fue denunciado como descreído y condenado a la cicuta. También se había acusado a Anaxágoras de impiedad, y éste murió en el destierro. Aristóteles ya no pudo vivir en Atenas después de la muerte de Alejandro Magno, su discípulo, y tuvo que recluirse para el resto de su vida en su lejana propiedad rural. Los atenienses no se portaron mejor con sus estadistas. Desterraron a Temístocles, quien había salvado y engrandecido su ciudad, y a Jenofonte, porque éste había luchado en las filas espartanas contra los tebanos, aliados de Atenas. Condenaron a Tucídides por haber fracasado como general; su obra histórica la escribió en el exilio, en suelo tracio. Demóstenes tuvo que huir dos veces de Atenas, la segunda vez tomó un veneno para no caer vivo en manos de sus perseguidores. Ya Tucídides presenta el destino de Grecia y Atenas como la tragedia de la autodestrucción. ¿Fueron los griegos un pueblo

genial? Fueron un pueblo con muchos genios, y la posteridad atribuyó la genialidad de estos grandes hombres al pueblo que los trataba de esta manera.

La fama nacional de los difuntos no tiene raíces estéticas, sino que proviene de necesidades y exigencias políticas de la posteridad. Una nueva situación política cambia el juicio sobre el pasado, quiere tener grandes precursores históricos y también considera artísticamente grandes a los poetas que elige para justificarse. Así sucedió en la Europa burguesa de los tiempos modernos, cuando la fama nacional se convirtió en el supremo título honorífico. El concepto nacional de fama aún estaba intacto, aparentemente, y por lo menos los cantores de la burguesía podían confiar en él cuando tenían que soportar serias restricciones. Pues el anhelo de no ser olvidado siempre significa inmortalidad en el tiempo: supervivencia sin fin a través de los siglos, estar presente en las generaciones futuras. El poeta no piensa en una limitación espacial de esta supervivencia cuando piensa en la inmortalidad. Pero la fama nacional burguesa trazó precisamente este límite. El gran hombre debía vivir en la memoria agradecida de la nación, cuyas fuerzas representaba en la opinión de sus paisanos. Como antes lo había hecho Dios o un demonio, ahora hablaba por él, según la doctrina moderna, el espíritu de la nación. Eso fue lo contrario de lo que en Alemania, especialmente, habían dicho todos los grandes hasta la época de Goethe. Herder, en el amargo poema *Der deutsche Nationalruhm* ("La fama nacional alemana"), rechazó toda pretensión nacional sobre el genio, diciendo que era una hipocresía. Lichtenberg decía: "Me gustaría saber cómo andaría nuestra literatura alemana en ciertas ramas si no hubiésemos tenido ingleses y franceses." Hasta Zimmermann, el autor del libro *Von dem Nationalstolze* ("Sobre el orgullo nacional"), aún pudo decir que el amor patriótico no era "en muchos casos más que el amor de un asno por su establo". En el *Wilhelm Meister* llega a discutirse si vale la pena ocuparse de la poesía alemana. En la época en que los alemanes adolecían de esta falta de confianza en sí mismos, en Francia e Inglaterra dominaba una suficiencia nacional correspondiente. Stendhal trató de atenuar el orgullo clasicista de los franceses con su libro *Racine et Shakespeare*, de 1820, empeñándose en hacerles comprender que se podía amar tanto a Shakespeare como a Racine. Pero después de la caída de Napoleón triunfó el nacionalismo literario en todos los pueblos, con la fuerza de un fenómeno de la naturaleza.

No puede negarse que la literatura moderna posee genios que extrajeron su grandeza, en parte, de su suelo de origen, que sintieron su nacionalidad con una determinación desconocida anteriormente y que por eso se dejaron determinar dócilmente por su medio y hasta se dejaron influenciar por su popularidad nacional. Sin embargo, este intercambio ya no pudo efectuarse con plena independencia. El orgullo nacional que cundía por todas partes se apoderó de él para fines que nada tenían que ver con la intención de los

poetas fenecidos. Convirtió a la fama en una ficción que oscurecía la supervivencia silenciosa y efectiva de los muertos. De esto se encargó la nueva historiografía literaria nacional, que trataba al poeta en primer lugar como un medio para representar la grandeza nacional. La historia literaria se convirtió en una parte de la historia de la fama nacional, presentó por principio el pasado literario con los colores más deslumbrantes. No fue capaz de aprehender la soledad y la autonomía del individuo genial, su sufrimiento y su frustración, su dolor y su renuncia, todo lo que hace nacer a la gran poesía. Incluyó al poeta en el pomposo conjunto de la historia nacional y lo juzgó según los conceptos de una conciencia de potencia universal. Ensalzó como "grandes" a las pequeñas figuras y a las grandes como "inmortales", aunque apenas hubiesen muerto hace cincuenta años, no porque sintiese y guardase una conmoción producida por los poetas, sino con la intención de demostrar la superioridad intelectual de su nación. Creyó poder demostrarla construyendo una "evolución" incontenible de poeta a poeta, de una época a la otra, de un "florecimiento" al otro, del cosmopolitismo a la conciencia nacional.

Goethe dijo: "En casi todos los juicios reina únicamente la buena o mala voluntad respecto de los poetas, y la mueca del espíritu de partido me asquea más que cualquier otra caricatura." Ahora fue el espíritu de partido político-nacional quien se presentó como administrador público de la poesía. Resultó ser un espíritu harto intolerante, que no toleraba ningún otro dios a su lado y que combinaba el enaltecimiento obligado de las propias celebridades con el desprecio automático de las ajenas. En realidad, no fue el poeta el elegido y el inmortal, sino el Estado que se lo apropió para sus fines. El Estado uncía a su carro triunfal a los hombres más solitarios y voluntariosos, la sanrronería del nacionalismo desplazó al amor patriótico genuino que el pueblo tenía por sus poetas hereditarios. Ahora ocupó el lugar de este amor el respeto de la masa anónima ante un ejército de autores no leídos. El interés cultural de este público, que al poeta no le importa un comino, fue el sustitutivo moderno de la resonancia que el cantor deja en el círculo de sus oyentes, que el profeta trasmite al alma de su discípulo. Ese interés obedeció sumisamente a la vanidad nacional; ya nadie preguntó por qué Alemania no tuvo un Shakespeare, Francia un Goethe e Inglaterra un Dante. Lo pasado era la revelación, lo existente era bueno, lo inexistente no debía ser. Los sacerdotes de este falso espíritu se cerraron a la consideración de que todas las grandes obras de la cultura europea habían surgido gracias al trato espiritual entre los grandes hombres, entre los pueblos. Callaron el hecho de que Virgilio fue medio celta, Dureto medio húngaro, Lessing medio eslavo, de que el tan alemán Eichendorff provenía de la frontera polaca y no canta de la ufana posesión, sino de la pérdida de su tierra natal silesiana:

Das Reich des Glaubens ist geendet,
Zerstört die alte Herrlichkeit,

Die Schönheit weinend abgewendet,
So gnadenlos ist unsre Zeit.

["Ha terminado el reino de la fe, / está destruida la antigua magnificencia, / la belleza se ha ido llorando, / tan inclemente es nuestro tiempo."]

El historicismo nacional burgués fue un sucedáneo religioso, con santuarios, ritos y fórmulas propios. Necesitaba imágenes para sus altares, y los poetas fueron los candidatos más adecuados gracias a la aureola de cultura que los rodeaba. El viejo Goethe ya había previsto todo esto. En 1830 decía lo siguiente: "Desde que los hombres comienzan a darse cuenta de todas las tonterías que les han colgado, y desde que comienzan a creer que los apóstoles y santos no fueron tipos mejores que Klopstock, Lessing y todos los demás pobres canallas como nosotros, deben producirse confusiones muy curiosas en todas las cabezas." La insatisfecha necesidad devocional de los burgueses ilustrados se apoderó de los nuevos fetiches, los adornó con productos de la propia mediocridad y se entregó a un culto de reliquias literario que delató toda la pobreza interior de esta era. Sólo épocas espiritualmente miserables son capaces de semejante idolatría a los artistas muertos. Tiempos vigorosos los honran y los toman en serio mientras viven y crean, tiempos débiles esperan su muerte, y hasta la aceleran, para edificarse con sus huesos recubiertos de oro. El ejemplo clásico es aquella aventura de San Romualdo, el fundador de la orden camaldulense, a quien los habitantes de una ciudad italiana casi asesinaron para apropiarse de sus miembros como reliquias. No les interesó lo que quería decirles, sólo vieron en él una presa para satisfacer su afán supersticioso. ¡Tan desmesuradamente exagerada fue en la era nacionalista la discrepancia entre el prestigio del poeta vivo y el incienso que se ofrendaba al poeta muerto! Ya Günther había comentado esa actitud en los versos que dicen:

Die Unart eitler Welt lobt selten ein Gedichte,
Wenn nicht die Hand schon fault, die es geschrieben hat,
Der Tod gebiert uns erst ein grünendes Gerüchte,
Die Ehrenwiege bleibt des Sarges Lagerstatt.
Homer war seiner Zeit ein schändliches Gelächter,
Nur Schäfer hörten zu, wenn der von Askra sang,
Virgil erlube den Spott der giftigen Verächter,
Eh er durch seine Gruft die bösen Mäuler zwang.

["El vicio del mundo vanidoso rara vez elogia un poema / si no se está ya pudriendo la mano que lo escribió; / apenas con la muerte verdea nuestro renombre, / la cuna de los honores sigue siendo la caja del ataúd. / Homero fue en su época objeto de risas infames, / sólo escuchaban pastores cuando cantaba el de Ascra; / Virgilio sufrió las burlas de sus venenosos detractores / antes de triunfar en su tumba sobre las malas lenguas."]

Como en la fama nacional del poeta se celebraba un culto fúnebre, el requisito más importante para su exaltación era que ya hubiese muerto. El desfile de los "clásicos" burgueses era un cortejo de muertos. Para los autores contemporáneos, el entierro oficial era el primer acto en el proceso de su canonización. Estas solemnidades fúnebres en honor de poetas fueron una especialidad del fin del siglo XIX. En Austria, el solitario y mustio Grillparzer, enmudecido como poeta y enemistado con el mundo, se convirtió desde 1848 en una de esas figuras nacionales, desde sus manifestaciones contra la democracia y a favor de la casa imperial. Cuando aún vivía, no pudo abstenerse de acoger los homenajes con comentarios sarcásticos. Cuando se levantó en la mañana del día en que cumplió ochenta años para recibir los honores tributados a un poeta nacional austriaco, dijo: "El día de hoy me hará el efecto de un sorbo de agua del Leteo; como viejo de ochenta años olvidaré todas las cosas malas que me sucedieron en mi madurez." Su entierro en enero de 1872 fue un espectáculo inusitado en Viena; a pesar del mal tiempo, más de cien mil personas bordearon las calles por las que pasó el cortejo fúnebre. Nueve años después se efectuó en circunstancias parecidas el sepelio de Dostoyevski en Moscú, como una manifestación popular aparentemente espontánea, pero dirigida en verdad por el Estado zarista, que rindió en esta forma los últimos honores al antiguo conspirador. La esposa de Dostoyevski describe en sus memorias, detalladamente, la masa humana que se volcó por su casa durante los últimos días del escritor, cómo recibieron visitas de los representantes de la corte y la Iglesia, de la literatura y el arte, de infinidad de institutos y organizaciones y cómo finalmente un cortejo gigantesco acompañó al ataúd hasta el cementerio. En forma semejante se enterró a Tennyson en 1892 en Westminster, así también entraron los restos de Victor Hugo, que por su resistencia contra Napoleón III se había convertido en el símbolo de la República, en el Panthéon de París, en 1885.

La historia turbulenta de este Panthéon ilustra elocuentemente qué clase de inmortalidad es la que el Estado garantiza al poeta. Este templo de todos los dioses es una institución de la Revolución francesa; la Asamblea Constituyente decidió, en ocasión de la muerte de Mirabeau, transformar la Iglesia de Sainte-Geneviève en un cementerio nacional para honrar "les cendres des grands hommes de l'époque de la liberté française". Después de Mirabeau también fueron llevados a este templo los restos de Voltaire y Rousseau, pero el lugar de Mirabeau fue ocupado luego por Marat, quien, a su vez, también fue expulsado después del 9 Thermidor. Napoleón devolvió el Panthéon a la Iglesia, Louis-Philippe lo volvió a convertir en un lugar de consagración nacional; bajo la Restauración, los restos de Voltaire y Rousseau fueron exhumados y esparcidos a los cuatro vientos. Napoleón III convirtió nuevamente a este edificio en una Iglesia, y no fue hasta la inhumación de Victor Hugo cuando pasó a ser definitivamente un santuario republicano. El panteón

alemán, la "Walhalla" construida por Luis I de Baviera cerca de Ratisbona, nunca obtuvo tales honores porque estuvo destinada, realmente, a servir exclusivamente de santuario bávaro. Stifter escribió sobre ella en 1865 lo siguiente: "Esta vez no quise ir a ver la Walhalla; su visita me hizo derramar lágrimas hace algunos años, ahora habría sentido rabia. Es demasiado indignante y asquerosa esta idolatría de los muertos a los que en vida crucificaron y aún siguen crucificando." Su asco no pudo impedir que también su busto entrara casi cien años después a este mausoleo. En la historia de la fama nacional también entra el conflicto que se desató durante siglos en torno de los restos de Dante. La Iglesia los había mandado quemar, la ciudad natal florentina quería recuperarlos solemnemente. Cuando en 1520 se accedió a su petición, después de muchas negociaciones, los franciscanos de Ravenna, que habían sepultado a Dante, hacía mucho que habían vaciado el ataúd. En el año 1865, año jubilar de Dante, se descubrieron por casualidad sus restos y se mostraron a sus fieles atónitos en un ataúd de vidrio.

Si se atiene uno al número de coronas y al precio de las reliquias literarias, debería pensarse que la era burguesa fue la época más floreciente de la poesía. Pero las fanfarrias sólo sonaron para un número reducido de celebridades. Gotthelf, Stifter, Mörike, Hebbel, Flaubert, Baudelaire murieron en silencio. Hebbel exclamó: "¡Gloria! ¡Inmortalidad! La sombra gigantesca de una gran existencia produce vértigo a las cabezas ordinarias, ¡y este vértigo pretende recompensar a los genios por toda una vida malgastada entre este pueblo!" En Nietzsche, la repugnancia ante el culto burgués a los clásicos se convirtió en desconfianza ante el genio que, por lo visto, ofrecía un apoyo a este culto. Lo llamó el animal de sacrificio de la multitud sedienta de idolatría, una ilusión de la plebe, un fantasma que anhela el éxito, la mayor mentira.

"La 'obra' del artista, del filósofo, es la que inventa al que la creó, al supuesto inventor; los 'grandes hombres', tal como se les venera, son pequeñas y malas obras subsecuentes; en el mundo de los valores históricos *reina* la fullería. Por ejemplo, estos grandes poetas, estos Byron, Musset, Poe, Leopardi, Kleist, Gogol (no me atrevo a pronunciar nombres más grandes, pero también me refiero a ellos)..."

La poesía alemana fue la menos adecuada para esta idolización de los muertos. Ninguna otra literatura se apoya en el Estado tan poco como ella, y por eso su glorificación y preservación nacionales exigieron los métodos más violentos. Se inventó un clasicismo alemán que se decía la cumbre absoluta de la cultura europea, pero que ya no incluyó figuras del rango de Pestalozzi, Hölderlin y Grillparzer porque consideró que no eran suficientemente alemanes. Se pasó por alto o se falsificó todo aquello que se resistía al uniforme nacional. Sólo pocos reconocieron que Alemania no posee una cultura literaria coherente, que lo que distingue a su tradición es precisamente el

aislamiento y los riesgos de sus grandes poetas, la soledad alpina de sus grandes obras poéticas. Menos aún se dieron cuenta de que la música alemana posee todo lo que falta a la poesía alemana; la rica tradición, la exuberancia de talentos geniales y su relación personal directa, que por cierto también apunta fuera de los límites nacionales. Nietzsche fue el único que vio la supremacía de la música sobre la poesía alemanas: "Beethoven lo hizo mejor que Schiller, Bach mejor que Klopstock, Mozart mejor que Wieland, Wagner mejor que Kleist."

Bajo el signo de esta fama nacional se formó el Parnaso de los "héroes espirituales", considerados como inmortales por la burguesía culta alemana. El primer poeta que obtuvo la glorificación patriótica fue Schiller. Su culto comenzó en la era de la Restauración, los liberales anteriores a la revolución de 1848 alimentaron con él su patetismo libertario y su ímpetu idealista; Schiller se convirtió en su heraldo, y cada representación del *Don Carlos* y de *Guillermo Tell* en una consagración de la unificación nacional. Nadie reparó en que la intención de estos dramas era otra y que su autor era todo menos un demócrata. La opinión que le merece la democracia está en el *Demetrius*, cuando toda la Dieta polaca vitorea al falso pretendiente y sólo uno, que ha comprendido toda la farsa, exclama en medio del tumulto:

Was ist die Mehrheit? Mehrheit ist der Unsinn.
Verstand ist stets bei wen'gen nur gewesen.

[¿Qué es mayoría? La mayoría es la necedad, / sólo con pocos ha estado siempre la razón.]

La generación que tenía una fe liberal democrática se inventó y veneró a su propio Schiller, convertido en el genio de la retórica progresista que hasta ahora oculta su verdadera figura. Desde 1848, este otro Schiller quedó iluminado por el sentimiento triunfal que henchía el pecho de los alemanes en su ascenso a potencia mundial, el centenario de su nacimiento no sólo se celebró en Alemania, sino también en todas sus colonias, presintiendo ya el triunfo de 1870. El himno festivo de Fontane culminaba con el verso: "Y vino Schiller, y se unificó Alemania." Al mismo tiempo se efectuó en el Rütli la celebración suiza con la que se inauguró el monumento a Schiller, que convertía al "cantor de Tell" en poeta nacional de Suiza. Pero después de esta culminación vino la caída repentina. Las obras de Schiller se habían vuelto insoportables por el malentendido patriótico que se había efectuado con ellas, su popularidad se convirtió en la maldición de la banalidad. Los naturalistas opusieron el poeta de *Los bandidos* al clásico burgués, pero ya fue incontenible el derrumbe del ídolo. La figura de Goethe se levantó sobre el moralista sacerdotal —no por ser más grande, sino porque la situación comenzó a cambiar.

Grillparzer sufrió un destino parecido, en una escala menor. Cuando era el poeta oficial del teatro vienés proyectó un ciclo dramático con la historia de la casa de Habsburgo, que seguramente no sólo habría sido un grandioso monumento nacional, sino algo inusitado en la literatura alemana, dado que los dramas de Schiller no reflejan un sentimiento nacional. Pero ya con el primer drama, sobre el *Rey Ottokar*, tuvo experiencias tan desagradables que perdió todas las ganas de continuar con el proyecto; la censura retuvo la obra durante dos años, lo que dio lugar a que el público esperase de ella una manifestación política sensacional. Al estrenarse la obra, la desilusión del público por verse defraudado en ese respecto fue tan grande, que no prestó ninguna atención al esplendor de la obra. Peor aún fue el fracaso de *Der treue Diener seines Herrn* ("El fiel criado de su amo"). En su disgusto, Grillparzer renunció a todo su proyecto, y podemos creer las palabras que dijo en su vejez: "El 'Ottokar' sí fue una pieza austriaca. Habría escrito seis obras más como aquella, si me hubieran dado un poco de ánimo. Habría tenido gran efecto en Bohemia y Hungría. Pero el emperador Francisco no tuvo ningún interés por esas cosas." Como desde 1848 se le había señalado como poeta nacional austriaco, a pesar de todo, los teatros de Alemania adoptaron ante él una actitud extremadamente reservada, lo cual fue para él una fuente más de amargura.

Pues no sólo las generaciones, sino también las naciones tienen celos de sus grandes hombres. Se muestran mutuamente sus poetas como pruebas de su poderío nacional. La exacerbada sensibilidad nacional de los pueblos europeos simplificó cada vez más el concepto de "clásico", hasta el punto de que todos se parecían entre sí. Cuanto más crecía su fama, mayor era el efecto de momia que producían, más chillonas debían ser las etiquetas políticas que se les colgaban. Finalmente ya no fueron más que fantasmas de sí mismos, pretextos para que el orgullo nacional se admirase a sí mismo. Sin embargo, toda falsedad que se le adhería contribuía también a santificar su nombre, y sólo quien aún pudiese leer sus obras imparcialmente lamentaba esta evolución. El viejo Fontane vio claramente lo miserable que era esta idolatría, sus límites estrechos, puesto que nunca salía de sus mezquinas fronteras políticas, y la falta de emoción interior que atestiguaba. "Los muertos están muertos. Y aquéllos que soñaron con la inmortalidad lo están más aún. Se habla de ellos, pero no se realizan ni los actos de la más sencilla piedad humana." La fama clásica, tan pregonada en todas las escuelas y los discursos, no fue más que una nueva forma de ingratitud respecto de los poetas, de la cual éstos siempre se quejaron, sobre todo en Alemania. En el prólogo al *Quintus Fixlein*, Jean Paul escribe lo siguiente:

"Por cierto que el templo de la fama alemana es una bella imitación del templo ateniense de Minerva, en el que había un gran altar consagrado al olvido. Así como los florentinos sólo se acercan a sus Pandectas reverentemente, con vestidos de gala

y llevando antorchas, así nosotros tomamos con la misma reverencia las obras de nuestros poetas únicamente en sociedad, en traje de levita, y las acercamos al fuego para alimentar con ellas el fuego en las buenas cabezas —de nuestras pipas."

2

El Fontane escéptico tampoco se hizo ilusiones acerca del culto nacional de Goethe. Escribió en 1896: "Estamos bajo un hechizo goethiano y tenemos que salir de él. De otro modo, tendremos nuestro 'Apostolikum' en la literatura." Este credo exclusivista fue tan inevitable como el culto de Schiller, pero detrás de él no sólo estaba el orgullo nacional, sino la pretensión de importancia universal. Goethe no sólo ascendió a la fama del más grande poeta alemán, sino a la del "alemán más grande", que formaba junto con Homero, Dante y Shakespeare el grupo canónico de la majestad espiritual. Este ascenso comenzó el día de su entierro, cuando los habitantes de Weimar desfilaron ante su cadáver, amortajado públicamente en el piso bajo de la casa del Frauenplan, con laurel en la frente y joyas en el cuello y los brazos. El que la fama de Schiller lo eclipsase durante algún tiempo aun le fue ventajoso, cuando ésta palideció después de la fundación del nuevo Reich. El espectáculo de idolatría que comenzó ahora tenía su fundamento en el poeta mismo, como en el caso de Schiller, y al mismo tiempo era una falsificación fatal. El gran mago lo había fomentado en parte, en parte desdeñado, como correspondía a la relación que tenía con los alemanes y con la fama en general. "Ya conozco a mis queridos alemanes: primero callan, luego, critican, más tarde eliminan, y a la postre roban y encubren." Todo esto sucedió ahora también con él, desde el momento en que se le sacó de su oscuridad sibilina y se le transfiguró en símbolo de la potencia universal alemana, cuando hubiera podido ser un incomparable espíritu protector del pueblo alemán si se le hubiese dejado allí donde vivió durante su vida. Las disputas que provocó se debieron a que unas veces se oponía el poeta del *Götz* al de la *Ifigenia*, otras el autor de las *Elegías romanas* al del *Werther*, y finalmente el Goethe del *Diván de Occidente y Oriente* al del *Wilhelm Meister*. También hubo, y aún hay, un grupo que enfrentó el investigador al poeta, y nadie sabe explicar convincentemente hasta en la actualidad cómo se puede compaginar con todo esto al Goethe del *Fausto*. El viejo Goethe vivió en el pensamiento de la literatura universal porque estaba plenamente convencido, igual que Schiller, de que el punto de vista nacional es insuficiente en el terreno del arte, y porque quiso crear un contrapeso a este punto de vista. Fue algo sorprendente cómo él mismo rompió una vez más los límites nacionales, que ya comenzaban a consolidarse, y vivió en Europa casi como un gran hombre de la Edad Media. Sin embargo, como europeo sólo sintió una nueva forma de la ironía de la fama; con mayor intensidad a medida que aumentaba su fama en el extranjero. Ya la primer entrevista con Napoleón, que inició

su carrera europea, estuvo bajo el signo de esta ironía. El emperador conversó con el Goethe sexagenario sobre el *Werther*, hablando larga y detalladamente sobre esta obra de juventud. Toda la fama universal que el poeta aún conoció adolecía de este retraso. Se le celebró en Francia, Italia e Inglaterra como poeta del *Götz von Berlichingen* y del *Tasso* cuando ya no tenía ninguna relación interior con estas obras, y produjo efectos que no fueron más que resultados de un malentendido. También su apariencia extraordinaria fue, en buena parte, una equivocación.[2]

Con esta fama universal, Goethe entró en la inmortalidad que no sólo brilla sobre una nación, sino sobre todas ellas. La fama de siglos es sólo un escalón hacia la fama milenaria que ilumina los nombres más encumbrados de la historia literaria. Los clásicos nacionales tienen que someterse, ya muertos, a otro juicio antes de llegar a estas alturas, que constituyen el firmamento de la humanidad o, cuando menos, de los continentes. Las celebridades nacionales quedan muy abajo en la bruma del espacio y el tiempo, allí donde las fronteras estatales y geográficas dan el fallo decisivo y los pueblos apenas ponen atención en los nombres que sus vecinos admiran o aman. Ya nadie ejerce un poder sobre la fama universal milenaria, se levanta y cae obedeciendo a sus propias leyes. Nombres famosos que durante épocas enteras fueron estrellas de primera magnitud comienzan a declinar, otros ascienden al cenit después de larga oscuridad. Sus portadores ya no necesitan ser comprendidos. Los nombres brillan misteriosamente con luz propia, muchos de ellos ya se han apagado hace mucho y sólo viven como ídolos. Aquí aparece sin disimulo el afán de veneración que alienta en el fondo más profundo de la fama del poeta. Burckhardt dice: "Finalmente comenzamos a darnos cuenta de que la totalidad de la personalidad que nos parece grande actúa mágicamente sobre nosotros a través de pueblos y siglos, sobrepasando ampliamente los límites de la mera tradición." El mundo civilizado admira en estos nombres a los grandes hombres transfigurados, que conoce de oídas y por los lugares en que se venera su memoria. Los inmortales flotan en un cielo de santos seculares, sus obras son el preciado tesoro de los que conocen su existencia y se las han apropiado interiormente. El extraviado anhelo de un

2 Fritz Strich dice lo siguiente acerca del efecto que produjo en Byron: "Una vez más nos encontramos ante el fenómeno que ya hemos observado tantas veces: que la influencia que Goethe irradiaba ya no correspondía muy bien al plano en que se encontraba él. ¿Era este el fuego que él mismo quería prender en un altar sagrado, el de la cultura europea, y que ahora amenazaba con incendiar y destruir a Europa? Ningún ejemplo podía mostrarlo en forma tan clara y tan atemorizante su propia tragedia —pues se trata de una tragedia—, como el de Byron, su hijo espiritual, y el de la influencia que ejerció a través de Byron sobre las literaturas europeas. En efecto, quien reconoce en Goethe el representante más válido de todo el espíritu alemán, tendrá que hablar aquí de la tragedia de este espíritu alemán, que incendió a Europa, la despojó de la mesura, la belleza, el orden y la forma, y precisamente en una época en que ya había conquistado y ganado todo esto en la persona de Goethe. Lo que este poeta irradió al mundo fue el "Sturm und Drang" alemán, el Romanticismo alemán. Al espíritu europeo de Goethe, el espíritu que había superado lo alemán, le fue negado el efecto configurador, con muy pocas excepciones" (*Goethe und die Weltliteratur*, "Goethe y la literatura universal", 1946, págs. 307 s.)

mito, de veneración y de vida eterna encuentra la paz acercándose a estos bienaventurados, que son un manantial de dicha para los que saben, fantasmas para los ignorantes.

Esta transfiguración sobrepasa en mucho la aureola de los clásicos nacionales. Se ha suprimido la relación con la persona del poeta, su vida y su obra se han reducido a la silueta más sencilla. De la realidad sólo quedan signos abstractos. A veces perdura un mito de la persona, como en la leyenda de Orfeo, a veces el mito de la obra, como en la *Odisea* o la *Canción de los Nibelungos*, y no tiene sentido discutir qué es lo mejor. El mago Goethe quería seguir viviendo como entelequia, el Fontane amante del mundo consideró que lo más hermoso que podía suceder al poeta era ser amado después de su muerte en una sola obra. También Keats escribió en una ocasión: "Los honores que se tributan de hombre a hombre son puras fruslerías, comparados con la bendición que las grandes obras proporcionan con su sola existencia al espíritu y a la voluntad de alcanzar el Bien." Sea como fuere, se trate de una obra, una persona o un mero nombre: en cualquier caso significa que el genio paga esta fama con su muerte. Sólo los que han muerto definitivamente pueden obtenerla, sólo la tumba confiere esta consagración. Esto también significa para los poetas que sus obras envejecen y se oscurecen inevitablemente junto con el lenguaje en que se escribieron. Schiller dijo lo siguiente, pensando en esto: "Si consideramos que el destino de una obra poética va unida al destino del lenguaje, el cual difícilmente permanecerá tal como es ahora, es algo muy deseable hacerse un nombre inmortal en la ciencia." El joven Herder terminó su artículo sobre Shakespeare con la misma reflexión, pero llevándola aún más lejos.

"Más triste y más importante es pensar que también este gran creador de historia y alma universal envejece cada vez más; que, como las palabras y costumbres y los géneros de las edades del mundo se marchitan y caen como un otoño de hojas, ya hemos salido a tal grado de estas ruinas de la caballería, que hasta el mismo Garrick, el resucitador y ángel guardián en su tumba, tendría que cambiar, omitir y mutilar muchas cosas. Además, es posible que pronto, como todo se borra y se transforma con rapidez, su drama se vuelva totalmente incapaz de la representación viva y se convierta en ruinas de un Coloso, de una Pirámide, que todo mundo mira con asombro y nadie comprende. Feliz yo que aún viví en un tiempo en que pude llegar a comprenderlo."

La inmortalidad de Goethe apenas data de cien años, y su persona es por ello más palpable que la de Shakespeare, el cual vive exclusivamente en sus obras. Pero llegará el tiempo en que ambos sólo sean nombres tan algebraicos como Dante o Virgilio. He aquí la inmortalidad por la virtud, de que habla Platón. ¿La ansió el poeta cuando aún vivía? Sobrepasa todo lo que podría desear como hombre y artista. Ella lo aniquila, es la eternización de la soledad en que vivió. Esta fama es la más injusta de todas; ya no permite juzgar quién la merece y quién no es digno de ella. ¿Quién fue Homero? ¿Quién

fue Shakespeare? Los hombres cultos se espantan ante la idea de que algún día también las obras de estos poetas caigan en el olvido y sólo queden sus nombres, cuando mucho, pero la contemplación de la fama conduce precisamente a esa idea. Burckhardt dijo una vez:

"Es posible que Mozart y Beethoven se vuelvan tan incomprensibles para un mundo venidero como ahora lo es para nosotros la música griega, tan ensalzada por sus contemporáneos. Estos compositores seguirán siendo grandes a crédito, gracias a los comentarios entusiastas de nuestra época, en forma parecida a los pintores de la Antigüedad cuyas obras se perdieron."

3

No sólo han desaparecido las pinturas antiguas, sino culturas enteras, que en el mejor de los casos se han conservado gracias a sus ruinas. La Antigüedad griega y romana es un campo de ruinas que habla de pérdidas irrecuperables. De la poesía griega se ha perdido la mayor parte: casi todas las obras de los épicos, entre ellas la vieja epopeya de los Argonautas y las tres epopeyas del ciclo de leyendas tebano, la lírica de Alceo, los nueve libros de poemas de Safo y las tres cuartas partes de las obras de Píndaro, junto con toda su lírica. También el teatro ático desapareció casi por completo; de más de ochenta dramas de Esquilo y aproximadamente 110 de Sófocles se conservaron siete de cada uno, de los 92 de Eurípides llegaron hasta nosotros 18, gracias a una feliz casualidad. No sólo se esfumaron las obras sino también los nombres de muchos poetas venerados, y, en cambio, los aplicados maestrillos y escribas ociosos salvaron mucho fárrago inútil. La rica poesía celta, trasmitida oralmente, desapareció sin dejar trazas, con excepción de algunos fragmentos irlandeses. En Alemania, la poesía germánica fue víctima de la cristianización violenta. Inglaterra sufrió dos veces esta catástrofe; allí se exterminó a la poesía celta después de la invasión anglosajona, y a la poesía anglosajona después de la conquista normanda. La peor destrucción fue la que efectuaron las guerras religiosas, pues los sacerdotes tendieron conscientemente a aniquilar los bienes espirituales de sus enemigos. En la Edad Media, en el Renacimiento, en la Contrarreforma, el huracán iconoclasta de las luchas religiosas devastó las artes plásticas. En el siglo XX desaparecieron una vez más innumerables obras maestras veneradas en museos e iglesias durante las dos grandes guerras, y se dio el caso de que en la Alemania bombardeada hubo un tiempo en que el único valor estable era una página manuscrita por Goethe o Hölderlin. Esta cotización bursátil del poeta fue algo nuevo; la destrucción de las obras de arte es tan vieja como el arte mismo. Su desaparición no es una excepción dolorosa. Su destrucción en masa durante la guerra sólo precipita un proceso que se efectúa constantemente y sin llamar tanto la atención. Por una obra existente hay que contar mil obras perdidas.

Por lo tanto, ¿vivieron en vano los poetas y los artistas? Pues parece que,

aun sin tomar en cuenta la destrucción de sus obras, el reconocimiento que obtuvieron y el efecto que produjeron no son proporcionales a lo que quisieron e hicieron. Las obras maestras no lograron lo que habrían podido lograr porque sólo pocos les prestaron atención y las comprendieron. Nietzsche dice lo siguiente en la tercera *Reflexión intempestiva:* "Es triste tener que apreciar en forma tan distinta al arte como causa y al arte como efecto: ¡cuán gigantesco es como causa, cuán endeble y secundario como efecto! El artista ejecuta su obra según la voluntad de la naturaleza en bien de los otros hombres, eso es indudable; y, sin embargo, sabe que ningún otro hombre comprenderá y amará jamás su obra como él mismo la ama y la comprende." Pero reflexiones de esta índole menoscaban el sentido de la creación artística. La cualidad principal de todo lo perfecto es que no necesita razón de ser. En vano florecen las flores, se yerguen las montañas, giran las estrellas. La belleza sólo es un nombre distinto para esta aparente futilidad que libera al hombre de su pensamiento. Conmueve a unos, y otros la ignoran como ignoran al sol. Pero para el mundo es un consuelo que el sol salga cada día.

Ahora bien, lo esencial es el conocimiento de que la obra de arte no se salva de la transitoriedad de lo terrenal. El amor por ella, si es un amor sapiente, incluye el duelo por su pérdida. A quien es capaz de crear algo perfecto también le es familiar este pensamiento; sabe que la consumación también significa destrucción, y a menudo él mismo destruye lo que ha consumado. No lo crea por mor de la fama inanimada, sino porque se siente obligado a ello, y puede ser un milagro aun como ruina. La fama es el eco de lo perfecto en los seres mezquinos, que se aferran a él porque no son capaces de producirlo. El poeta genuino cuenta de antemano con su desaparición y la ha incluido en su obra. Es la más alta consagración que puede darle. "Pero, ¡ay! ¡Qué son grandeza y fama humanas!", exclama Kleist en su última obra, también conservada por casualidad. Son máscaras; sólo en el instante en que caen aparece el secreto verdadero del arte. No todos los poetas se dan cuenta de esto con la misma claridad. Una de sus características es la manera especial en que hablan de la vanidad del arte y de la fama.

Para Mörike, el milagro del arte consistía en su transitoriedad, hermana de la muerte. Lo vivía como una breve refulgencia mágica en las tinieblas, como un acorde llevado por el viento. Así surgieron sus cantos, así interpretó el arte de Mozart en la pequeña novela melancólicamente risueña que le dedicó, así se estremece en su último gran poema la joven Erinna ante su imagen en el espejo: como una flecha negra la roza el pensamiento de que la belleza es efímera. También Goethe pensó constantemente en esto, pero no siempre se resignó a esa idea sin más ni más. El *"Weltschmerz"* de su juventud estalla en la gran maldición que Fausto lanza contra toda fe, diciendo que sólo engendra quimeras, entre las cuales también enumera la de la fama:

So flucht ich allem, was die Seele
Mit Lock- und Gaukelwerk umspannt
Und sie in diese Trauerhöhle
Mit Blend- und Schmeichelkräften bannt!
Verflucht voraus die hohe Meinung,
Womit der Geist sich selbst umfängt!
Verflucht das Blenden der Erscheinung,
Die sich an unsre Sinne drängt!
Verflucht, was uns in Träumen heuchelt,
Des Ruhms, der Namendauer Trug!
Verflucht, was als Besitz uns schmeichelt,
Als Weib und Kind, als Knecht und Pflug!

["Así, ¡maldigo a todo lo que al alma / apresa con seducciones y engaños, / y la inmoviliza en esta cueva de dolor, / con poderes deslumbrantes y halagüeños! / Maldita sea antes que nada la alta opinión / con la que el espíritu se abraza a sí mismo! / ¡Malditas las apariencias deslumbrantes / que se aferran a nuestros sentidos! / ¡Maldito lo que en los sueños nos burla / con el engaño de la fama y la duración de nuestro nombre! / ¡Maldito lo que nos acaricia como posesión, / como mujer e hijos, como criado y como arado!"]

Esta negación frenética cedió en Roma a la sublime aceptación de la belleza perfecta. El Goethe transformado no oyó hablar en las ruinas romanas a la transitoriedad, sino a la eterna presencia de lo grande, que lo animó a su propia creación.

"El que lo más grande y lo más maravilloso esté destinado a morir está determinado por la naturaleza del tiempo y de los elementos morales y físicos que luchan entre sí. Aun en la contemplación más general no pudimos pasar tristemente ante lo destruido, sino que más bien debimos alegrarnos de que se había conservado tanto, de que se había restaurado tanto con más esplendor y grandiosidad que en tiempos pasados. No cabe duda de que la iglesia de San Pedro está concebida con audacia y grandiosidad iguales y hasta mayores que las de un templo antiguo... No nos debe deprimir la inevitable reflexión de que lo grande es transitorio; antes bien debemos sentirnos alentados por las grandezas pasadas para hacer nosotros algo importante, algo que, aunque sólo quedase en ruinas, anime a nuestros sucesores a una actividad noble, como nunca dejaron de hacerlo nuestros predecesores."

Sin embargo, esta actitud conciliadora y purificada por la contemplación del devenir natural no fue tampoco la última palabra de Goethe. En su vejez traspasó con la mirada las formas bellas y las vio con creciente misticismo como apariencias fluidas de los fenómenos primigenios, detrás de los cuales se extiende lo amorfo. En la gran conversación que tuvo con Eckermann sobre el genio, sostuvo la opinión de que según el plan divino había que "arruinar nuevamente" al hombre genial; ahora estaba convencido de que era más seguro vivir en tiendas de campaña que en palacios, puesto que no sabemos cuánto tiempo va a quedar una piedra sobre otra. Cuando el Director

de Obras Públicas de Weimar le hizo un esbozo del monumento fúnebre destinado a la tumba de Wieland, dijo después en voz baja a Eckermann:

"Como vivo en milenios, siempre me parece curioso oír hablar de estatuas y monumentos. No puedo pensar en una escultura levantada en honor de un hombre de mérito sin verla en mi mente ya derribada y despedazada por guerreros futuros. La herrería que ejecutó Coudray en torno de la tumba de Wieland ya la veo brillar como herradura bajo los cascos de una caballería futura, y además quisiera añadir que ya vi un casco parecido en Francfort. Además, la tumba de Wieland está demasiado cerca del Ilm; basta con que el río siga carcomiendo la orilla de ese recodo muy cerrado para que dentro de unos cien años haya alcanzado a los muertos."

El místico que ve en todo lo terrenal una alegoría de lo eterno, en cada forma una máscara, reconoce en la caducidad de la grandeza humana la prueba evidente de la grandeza divina, de la fuerza del destino. Lo que Hamann percibe con mayor intensidad en los huracanes destructivos de la historia universal es la mano de Dios. "Si no cae un solo gorrión al suelo contra la voluntad de Dios, tampoco se perdió un solo monumento de tiempos antiguos que tuviésemos que lamentar." Como Ezequiel, ve la humanidad como un campo de cadáveres que Dios puede revivir según su voluntad.

"Por eso me ha parecido el campo de la historia como aquel gran campo que estaba lleno de huesos —'y he aquí que eran muy muchos sobre la haz del campo, y por cierto secos en gran manera'—. Nadie más que un profeta puede predecir de estos huesos que les crecerán nervios y carne y que se cubrirán de piel. Aún no hay aliento en ellos —hasta que el profeta profetiza al espíritu y dice al espíritu la palabra del Señor."

Esta imagen escatológica de la historia también aparece a los ojos de los poetas barrocos. También ellos abren el abismo de la falta de sentido en la historia para que la verdad divina aparezca más triunfante aún. Grimmelshausen muestra alternativamente la máscara seductora y la máscara terrorífica del mundo, para sacudir a sus lectores. Gryphius saca a escena a la Eternidad, en el prólogo de su *Catharina von Georgien*, para que pronuncie su "Vanitas, vanitatum vanitas!" sobre toda la obra de manos humanas: "El escenario está cubierto de cadáveres cuadros, coronas, cetros, espadas, etc. Sobre el escenario se abre el cielo, debajo de él el infierno. La Eternidad baja del cielo y se para en medio del escenario." Dice lo siguiente:

O die ihr auf der kummerreichen Welt,
Verschränkt mit Weh und Ach und dürren Totenbeinen,
Mich sucht, wo alles bricht und fällt,
Wo sich eur Ichts in Nichts verkehrt und eure Lust in herbes Weinen!

Ihr Blinden! Ach! wo denkt ihr mich zu finden?
Die ihr vor mich, was brechen muss und schwinden,
Die ihr vor Wahrheit nichts als falsche Träum erwischt

Und bei den Pfützen euch anstatt der Quell erfrischt!
Schaut, Arme! schaut! was ist dies Tränental?
Ein Folterhaus, da man mit Strang und Pfahl
Und Tode scherzt. Vor mir liegt Prinz und Crone,
Ich tret auf Scepter und auf Stab und steh auf Vater und dem Sohne.

Schmuck, Bild, Metall und ein gelehrt Papier
Ist nichts als Spreu und leichter Staub vor mir.
Hier über euch ist dies, was ewig lacht;
Hier unter euch, was ewig brennt und kracht.
Dies ist mein Reich. Wählt, was ihr wünschet zu besitzen!
Wer allhier fehlt, dem wird nichts auf der Erden nützen.

["¡Oh, vosotros, que en el mundo rico en amargura, / rodeados de dolor y pena y descarnados huesos, / me buscáis, allí donde todo se quiebra y cae, / donde vuestro yo se vuelve nada y vuestro gozo lágrimas amargas! / ¡Ay, ciegos! ¿Dónde esperáis hallarme? / ¡Vosotros, que en vez de mí encontráis lo endeble y perecedero, / que en vez de la verdad no attapáis más que sueños engañosos / bebéis de los charcos y no del manantial! / ¡Mirad, desgraciados, mirad! ¿Qué es este valle de lágrimas? / Una cámara de tormentos en la que se juega / con la horca, el garrote y la muerte. Ante mí yacen príncipe y corona, / piso el cetro y el báculo y pongo mi pie en padre e hijo. / Adorno, imagen, metal y el papel erudito / no son ante mí más que granzas y polvo insignificante. / Aquí arriba tenéis lo que ríe para siempre; / aquí abajo lo que eternamente quema y estalla. / Este es mi reino. ¡Escoged lo que queráis poseer! / A quien se equivoque aquí, no valdrá nada de lo que hay en la tierra."]

También el gran cantor de este mundo reconoce lo caduco que es. Pero aun al expresar este conocimiento no deja de manifestar el amor que siente por esta tierra. No acusa a nadie, sólo se duele de lo inevitable y busca un consuelo que le ayude a soportarlo. Burckhardt dice que las pérdidas en la transmisión del arte y la ciencia son una amenaza metafísica para la conciencia que el hombre tiene de la coherencia de la historia del espíritu, pero luego prosigue con el sentido del Goethe clásico:

"No obstante, también nuestra nostalgia insatisfecha de lo desaparecido tiene algo de bueno; a ella se debe el que se hayan salvado tantos fragmentos y se haya encontrado su relación gracias a una ciencia infatigable. Hasta puede decirse que la veneración de los restos artísticos y la combinación constante de los restos que nos ha legado la tradición constituyen actualmente una parte de la religión. La fuerza veneradora en nosotros es tan esencial como el objeto venerado. Quizá también fue preciso que desaparecieran obras de arte sublimes para que un nuevo arte pudiera crear con toda libertad. Si, por ejemplo, se hubiesen hallado en el siglo XV grandes cantidades de pinturas y esculturas griegas bien conservadas, Leonardo, Miguel Ángel, Rafael, Ticiano y Correggio no habrían podido hacer lo que hicieron, mientras que en cambio, sí pudieron competir a su manera con las obras que habían heredado de los romanos."

También Stifter meditó frecuente y profundamente sobre la transitoriedad del arte. Despreciaba la fama fraudulenta, pero también sabía que la fama

genuina no es tal y como la describe la leyenda. En el *Nachsommer* habla de la incapacidad del hombre para imaginarse la extensión verdadera de los lapsos históricos: dice que parece como si se olvidasen las épocas pasadas siempre que se inicia una época nueva, y que probablemente también la actual se hundirá en el olvido dentro de algún tiempo.

"¿Quién hablará aún después de diez mil años de los helenos o de nosotros? Aparecerán nociones muy distintas, los hombres tendrán palabras muy distintas con las que formarán frases muy distintas de las nuestras, y los comprenderíamos tan poco como algo que se hubiese dicho hace diez mil años y que escuchásemos ahora, aunque dominásemos bien el lenguaje. Por lo tanto, ¿qué significa toda la fama?"

En las últimas páginas que escribió Stifter, en la tercera reelaboración de la *Mappe meines Urgrossvaters* ("El portafolio de mi bisabuelo"), encontramos la respuesta a esta pregunta. Es una sublime visión mítica del destino. Refleja la armonía trágica de la historia en una imagen que reconcilia la fe en la inmortalidad con la desesperación que ésta provoca, en una forma que sólo es posible para el pensamiento trágico.

"El hado corre en un carro dorado. Lo que cae aplastado bajo las ruedas no tiene importancia alguna. Si a un hombre le cae encima una peña o si lo mata el rayo, y ya no puede llevar a cabo lo que habría podido hacer, otro lo hará en su lugar. Si un pueblo se extingue y es dispersado y ya no puede realizar lo que estaba en sus capacidades, otro pueblo alcanzará eso y más. Y cuando ya hayan desaparecido raudales de pueblos que sostuvieron lo indecible y lo innumerable, vendrán nuevos raudales a sostener nuevamente lo indecible y lo innumerable, y otros más, y otros más, y ningún hombre mortal puede decir cuándo acabará esto. Y cuando has causado dolor a tu corazón, de tal modo que palpita y quiere desvanecerse o de tal modo que se recobra y se hace más grande, la totalidad no le presta atención y sigue precipitándose hacia su meta, que es la gloria. Pero tú lo habrías podido evitar o aún lo puedes cambiar, y recibirás el pago de este cambio; pues ahora surge de él lo extraordinario."

ÍNDICE DE NOMBRES Y DE OBRAS ANÓNIMAS

Abbt, Thomas, 52
Agustín, San, 125, 233
Agrippa von Nettesheim, 343
Akragas, 205
Alceo, 199, 203, 246*s.*, 509, 695
Alejandro Magno, 126, 194, 233, 684
Alemán, Mateo, 299, 393
Altenberg, Peter, 323
Amós, 115, 118, 120, 167, 186, 197, 331, 416, 643
Ana Amalia, 398
Anacreonte, 203, 381, 409
Anaxágoras, 684
Andersen, Hans Christian, 471, 476, 573
Anfiarao, 126
Anfión, 27*s.*, 186
Angelico, Fra, 364
Angelus Silesius, 168, 184, 342, 590
Annunzio, Gabriele d', 107, 412
Apollinaire, Guillaume, 101, 107
Archipoeta, 298, 300
Arión de Lesbos, 27*s.*, 127
Ariosto, Lodovico, 42, 383, 388*ss.*, 393, 400, 417, 425, 469, 562, 647
Aristandro, 126
Aristófanes, 205, 540, 651
Aristóteles, 134, 644, 684
Arminio, 226, 272*s.*
Arnim, Achim von, 92, 314, 405, 444*s.*, 614
Arnold, Gottfried, 344
Arp, Hans, 324
Arquíloco, 247, 294
Aryuna, 488
Ascreo, 379
Asurbanipal, 330
Auerbach, Erich, 36
Augusta de Homburg, 269
Augustinus, doctor, 499
Augusto, 127, 207*s.*
Avellaneda, Alonso Fernández de, 491

Bach, Johann Sebastian, 19, 148, 233*s.*, 344, 609, 618, 690
Bachofen, Johann Jakob, 96, 100
Bächtold, Jakob, 601
Balde, Jakob, 341
Balzac, Honoré de, 102, 295, 453, 456, 573*ss.*, 611, 622, 649, 653
Baquíclides, 205
Barlach, Ernst, 183, 499*s.*, 646
Barnlef, 477
Barret-Browning, Elizabeth, 476
Baudelaire, Charles, 16, 101, 106, 319, 462, 504*s.*, 516, 518, 538*s.*, 557, 583, 591, 662, 689
Bayardo, 383
Beatriz, 541, 543, 549
Beethoven, Ludwig van, 78, 99, 468, 473, 659, 695
Bellman, 440
Benckel, Von, 432
Benn, Gottfried, 324, 482
Beowulf, 210
Béranger, Jean-Pierre, 453
Berlioz, Hector, 101*s.*
Bernanos, Georges, 184
Bernardino de Siena, 135
Bernardo de Claravalle, San, 135, 336, 556
Bernart de Ventadorn, 296
Bernstorff, conde, 236
Bertoldo de Ratisbona, 135
Bertran de Born, 214
Bezzola, R. R., 522
Bhagavad Ghita, 122
Biblia, 53, 109, 111, 117, 120*ss.*, 128, 138, 140*s.*, 143*s.*, 146*s.*, 150*s.*, 153, 157, 160, 169, 175, 180, 184, 191, 194, 196*s.* 220, 293, 306, 330, 339, 341, 343, 366, 467, 479, 539, 637, 639, 643, 646, 683
Cantar de los cantares, 135, 335
Evangelios, 134, 141*s.*
Génesis, 26
Libro de Ezequiel, 643
Libro de Jeremías, 118, 143
Libro de Job, 76, 130, 136, 229, 331, 377, 496
Libro de Miqueas, 114*s.*, 123
Libro de Samuel, 111
Libro del Apocalipsis, 127, 138
Números, 26
Salmos, 200, 331, 392

(*V. también* Amós, *Canción de Débora*, Daniel, David, Elías, Eliseo, Ezequiel, Isaías, Jacob, Jeremías, Jesucristo, Jonathán, Judith, Moisés, Naamán, Oseas, Pablo, Salomón, Saúl)
Bismarck, Otto von, 10, 280*s.*, 412, 447, 460, 498
Bizet, Georges, 504
Blake, William, 149*ss.*, 171, 243, 428, 613, 615
Blumhardt, doctor, 486
Boccaccio, Giovanni, 137, 139, 383, 385, 469, 541, 678
Böcklin, Arnold, 412
Bodmer, Johann Jakob, 146*ss.*, 168, 398, 430
Boecio, 334
Böhm, Wilhelm, 66
Böhme, Jakob, 85, 97, 149*s.*, 168, 343, 543*s.*, 643
Boileau, Nicholas, 141, 224, 290, 392, 396, 424, 490, 493, 658
Boisserée, Melchior y Sulpice, 69, 78
Brandes, Georg, 232
Breitinger, Johann Jakob, 42, 168
Bremond, Henri, 180
Brentano, Bettina, 99
Brentano, Clemens, 78, 80, 86*ss.*, 90*s.*, 96*s.*, 99, 105, 107, 168*s.*, 311, 314, 317, 365, 404, 444*s.*, 472, 486, 509, 511, 515, 530*s.*, 589, 604, 608
Brentano, Maxe, 584
Brentano, Sophie, 565
Breughel, Pieter, 576
Brion, Friederike, 56, 528, 584
Bristol, Lord, 585
Brockes, Barthold Heinrich, 430, 466
Bruford, W. H., 233, 438
Bruno, Giordano, 221, 391
Büchner, Georg, 9, 316, 447, 469, 481, 619, 653
Buff, Lotte, 528, 584
Buffon, Georges Louis Leclerc, 404
Burckhardt, Jakob, 7, 10*s.*, 15*s.*, 18, 21, 178, 229, 232, 283, 328, 454, 462, 465, 481, 679, 693, 695, 699
Bürger, Gottfried August, 63, 307, 358, 439, 476
Burns, Robert, 471
Butler, Elsie M., 58, 66
Butler, Samuel, 425
Buxtehude, Dietrich, 396
Byron, Lord George Noël Gordon, 71, 73, 78, 101*s.*, 276, 309, 315*s.*, 407, 410, 459, 465, 477, 479, 495, 502, 508, 655, 689, 693

Cábala, 97
Caedmon, 329
Cagliostro, Alessandro, 54, 152
Calchas, 126
Calderón de la Barca, Pedro, 16, 42, 141, 222*s.*, 340*s.*, 357, 359*s.*, 382, 393, 424, 469, 491, 542, 579, 607, 649, 681
Camoens, Luis de, 390, 474, 679
Campanella, Tommaso, 13
Canción de Débora, 51, 120, 193, 200
Canción de Hildebrando, 218
Canción de Kudrun, 39
Canción de los Nibelungos, 192, 194, 196, 216, 218, 230, 652, 666, 694
Canción de Roldán, 213*s.*
Canción de Shanfara, 192
Cantar de Esso, 335
Capellanus, Andreas, 560
Caravaggio, Michelangelo da, 300
Cardano, Geronimo, 13
Carlomagno, 194, 213
Carlos IV, 384
Carlos V, 384
Carlos Augusto, 255, 308, 527
Carlos de Valois, 136
Carlyle, Thomas, 101
Casandra, 127*s.*, 131, 182
Catalina de Siena, Santa, 135
Celtis, Conrad, 300
Cellini, Benvenuto, 300
Cervantes, Miguel de, 301, 393, 395, 424*s.*, 474, 491*s.*
Cézanne, Paul, 655
Cicerón, Marco Tulio, 378, 387
Claudel, Paul, 180
Claudius, Matthias, 344, 353, 441*s.*, 449, 479
Cocteau, Jean, 323*s.*
Coleridge, Samuel Taylor, 101, 181, 504, 509
Colet, Louise, 370, 480, 575*s.*
Colonna, Vittoria, 562

Contarini, Francesco, 13
Corán, 209, 356
Corneille, Pierre, 16, 141, 222*n.*, 230, 392*n.*, 403, 424, 429, 469*n.*, 473, 542, 607, 681
Correggio, Antonio, 699
Coudray, Pierre, 698
Cousin, Victor, 69
Cowper, William, 381, 482
Creuzer, Georg Friedrich, 443
Croce, Benedetto, 12*n.*, 659
Cromwell, Oliver, 143*n.*, 227
Curtius, Ernst Robert, 324
Czepko, 343

Chamisso, Adalbert von, 405, 452
Chandos, Lord, 604
Chateaubriand, René de, 102, 363, 370, 453
Chatterton, Thomas, 428, 431, 440, 459
Chaucer, Geoffrey, 422, 680
Chejov, Anton, 476
Chrétien de Troyes, 53, 215, 223, 296, 338, 651

Dach, Simon, 426, 431*n.*
Daffinger, Moritz Michael, 592
Daniel, 117*n.*
Dante Alighieri, 19, 39*n.*, 128, 136-140, 142, 144*n.*, 148, 150, 169, 171, 173, 175, 181, 196, 202, 219*n.*, 227, 230, 233, 239*n.*, 268, 270*n.*, 276, 290, 296, 300, 382-386, 391*n.*, 394, 421*n.*, 425, 446*n.*, 454, 485, 516, 541*n.*, 549, 554, 560, 581, 587, 593, 611, 617, 680*n.*, 683, 686, 689, 692, 694
Däubler, Theodor, 180
David, 121, 169, 191, 193*n.*, 197, 200*n.*, 203
De Coster, Charles, 456
Debussy, Claude, 19, 101, 106
Defoe, Daniel, 306, 348
Delacroix, Eugène, 101*n.*
Dembrowska, Mathilde, 573
Demódoco, 194, 477
Demóstenes, 15, 684
Derleth, Ludwig, 180
Dickens, Charles, 455, 509, 611, 622, 663, 683
Diderot, Denis, 348, 350, 404
Disraeli, Benjamin, 411

Dostoyevski, Fedor, 181, 295, 359, 371, 456, 478, 494*n.*, 515, 582, 595, 611, 616*n.*, 656, 663, 688
Droste-Hülshoff, Annette von, 371, 405, 462, 476, 481, 486, 501, 590
Dryden, John, 425
Du Bellay, Joachim, 141, 392, 434
Du Bois, 578
Dubos, Jean-B., 393
Durero, Albrecht, 168, 362, 364, 417, 422, 478, 625, 686
Duval, Jeanne, 539

Ebner, Ferdinand, 579
Ebner-Eschenbach, Marie von, 476
Eckermann, Johann Peter, 57, 64, 73, 75, 160, 230, 257, 260, 263, 403, 507, 554, 585, 628, 631, 637, 649, 672, 697*n.*
Eckhart, maestro, 112, 337, 493, 640-643, 645
Edda, 37, 47, 127, 211, 244, 310, 438, 651, 678
Edelmann, Johann Christian, 344
Egil, 192, 211*n.*, 491
Eichendorff, Josef von, 16, 35, 39, 78, 88-92, 98*n.*, 168*n.*, 311*n.*, 317, 344, 365*n.*, 405, 408, 418, 445, 499, 515, 530*n.*, 533, 588, 598, 604, 618, 633, 653, 686
Ekkehard, 334
Elías, 110, 123, 415, 673
Eliseo, 110, 416
Elsabe, 563
Emmerich, Katharina, 365
Empédocles, 133, 165
Emrich, W., 587*n.*
Enghaus, Christine, 597
Ennio, 440
Enrique II, 214, 392
Enrique VI, 216
Enrique VII, 220
Epiménides de Creta, 127
Erasmo de Rotterdam, 299, 490
Erik, 212
Escalígero, 40, 388, 422, 651
Esopo, 475
Esquilo, 15*n.*, 33*n.*, 112, 127-132, 187, 246, 340, 484, 513, 638, 684, 695
Este, Ippolito d', 389
Esterhazy, príncipe, 234

Eurípides, 16, 112, 128, 132, 357, 513, 522, 542, 684, 695
Ezequiel, 117*s.*, 138, 149, 151, 698

Fairley, Barker, 57
Falk, Johannes, 66
Fallersleben, Hoffmann von, 446
Faonte, 509
Fausto, doctor, 40, 110, 300, 343
Fecht, Gustave, 517, 569
Federico I Barbarroja, 216, 298, 337*s.*
Federico II el Grande, 228, 234*s.*, 237*s.*, 242, 257, 283, 305, 349, 650
Federico II Staufer, 214, 216, 218*s.*
Federico V, 236
Felipe, cartujo, 335
Felipe de Hohenstaufen, 219
Felipe IV, 340
Ferrara, duque de, 389, 483
Ferrer, Vicente, 135
Ficino, Marsilio, 40
Fichte, Johann Gottlieb, 83, 364, 675
Fidias, 265, 684
Fielding, Henry, 306
Filóstrato, 77
Finckelthaus, 301
Firdusi, 208*s.*, 263, 678
Flaubert, Gustave, 10, 370, 393, 462*ss.*, 478, 480, 489, 501, 569, 575*s.*, 583, 611*s.*, 631, 654*s.*, 658, 668, 670, 689
Fleming, Paul, 226, 562*s.*, 573, 679
Follen, 446
Fontane, Theodor, 105, 282*s.*, 460, 465, 607, 623, 667, 690*ss.*
Fontenelle, Bernard de, 347
Fouqué, Friedrich de la Motte-, 362, 405
Fox, George, 343
Francisco de Asís, San, 336, 416
Francisco de Austria, 275, 691
Franck, Sebastian, 300, 343
Francke, August Hermann, 344
Franckenberg, 343
Freiligrath, Ferdinand, 278, 446*s.*
Freytag, Gustav, 232, 460
Frischlin, Nikodemus, 300
Fröhlich, Kathi, 536*s.*, 592
Füssli, Heinrich, 151

Galileo, 396, 425
Garrick, David, 694
Gato con botas, El, 31
Gauguin, Paul, 321
Gautier, Théophile, 504
Gay, John, 306
Geibel, Emanuel, 370, 411*s.*, 658
Gellert, Christian Fürchtegott, 344, 428*s.*
George, Stefan, 180, 183, 284*s.*, 293, 323, 354, 376, 659
Gerber, Karl Friedrich, 586
Gerhardt, Paul, 342, 344
Gerstenberg, Heinrich Wilhelm von, 243
Gertrud la Grande, 336
Gervinus, Georg Gottfried, 7, 279*s.*
Gessner, Salomon, 381, 429, 657
Gichtel, 343
Gilgamesh, 30*ss.*, 36
Giraldo, 387
Gleim, Johann Wilhelm Ludwig, 230
Gobineau, Josef Arthur, 410
Godofredo de Estrasburgo, 39, 216*s.*, 519-522
Godwin, Mary, 591
Goeckingk, Leopold Friedrich Günther, 439
Goethe, Johann Wolfgang von, 8*s.*, 13*ss.*, 18*ss.*, 39, 45*ss.*, 53, 55-81, 87*s.*, 95*s.*, 99, 101, 103*s.*, 110, 127, 130, 134, 145, 152-169, 164, 166, 168*s.*, 173, 192, 222, 228-234, 238, 241-265, 274, 276-279, 290, 292*s.*, 300*s.*, 303, 307-310, 315*s.*, 322, 340, 343, 345, 350, 353-362, 364, 368, 381*s.*, 388*s.*, 391, 399-404, 408-411, 417, 428, 436-439, 442*s.*, 449, 454*s.*, 462, 465, 467, 469, 471, 479, 486, 500*ss.*, 505-509, 513, 515*ss.*, 519*s.*, 522, 525, 527*ss.*, 550-554, 563*s.*, 568, 577, 579*ss.*, 583-588, 595, 602*ss.*, 608*s.*, 611, 613, 624-638, 649*s.*, 664, 666, 669-681, 686*s.*, 690, 692-699
Afinidades electivas, Las (Die Wahlverwandtschaften), 63, 65, 158, 526*s.*, 551, 585*s.*, 627
Campaña en Francia (Kampagne in Frankreich), 15, 255, 400
Contribuciones a la óptica (Beiträge zur Optik), 155
Cuitas del joven Werther, Las (Die Leiden des jungen Werther), 55, 57*ss.*, 61*s.*, 66, 95, 101, 248, 506, 526, 528, 550, 584*s.*, 588, 625, 665, 692*s.*

Despertar de Epiménides, El (Epimenides Erwachen), 156, 258
Diván de Occidente y Oriente (Westöstlicher Divan), 67, 75, 157, 258, 264, 277, 309*s.*, 356, 401*s.*, 527, 552*s.*, 586, 627, 629*s.*, 637, 666, 692
Egmont, 57, 248, 527
Ensayo para explicar la metamorfosis de las plantas (Versuch, die Metamorphose der Pflanzen zu erklären), 155
Epigramas venecianos (Venezianische Epigramme), 68, 254, 308, 527
Fausto (Faust), 17, 29, 59, 61, 65*s.*, 68, 72, 75, 101*s.*, 154, 157*s.*, 169, 222, 228, 247, 253, 257, 262*ss.*, 292, 308*s.*, 315, 340, 343, 356, 358, 401, 403, 501, 506, 522, 526*s.*, 535, 579, 586*ss.*, 611, 624, 626*ss.*, 630, 650, 652, 677, 692, 696
Goetz von Berlichingen, 53, 59, 166, 247, 262*s.*, 526, 624, 628, 692*s.*
Hermann y Dorotea (Hermann und Dorothea), 260, 279, 400*s.*, 449
Hija natural, La (Die natürliche Tochter), 260, 630, 664
Ifigenia en Táurida Iphigenie in Tauris), 159, 308, 356, 400, 626, 629, 636, 664, 692
Máximas y reflexiones (Maximen und Reflexionen), 63
Metamorfosis de los animales (Metamorphose der Tiere), 256
Nauticas, 254
Notas y disertaciones (Noten und Abhandlungen), 68, 259, 356, 401, 637
Pandora, 65, 156, 263, 551, 627, 630
Poesía varia, 55, 57, 59, 61*ss.*, 65, 69, 74*ss.*, 107, 154, 156, 158*s.*, 222, 247, 250*s.*, 254, 256, 261*s.*, 356, 527, 553, 564, 584, 630, 637, 649, 692
Poesía y verdad (Dichtung und Wahrheit), 56, 62, 73, 247*s.*, 584, 624, 626, 629*s.*
Prometeo (Prometheus), 624, 628
Reineke el Zorro (Reineke Fuchs), 308
Sitio de Maguncia, El (Die Belagerung von Mainz), 400
Stella, 526, 528
Torquato Tasso, 245, 248, 251, 253*s.*, 308, 388*s.*, 400, 506, 526, 551, 564, 628, 636, 664, 693
Tratado de los colores (Farbenlehre), 61, 155, 158, 649
Viaje a Italia (Italienische Reise), 60, 62, 253, 356, 449
Wilhelm Meister (Trilogía: *La misión teatral, Los años de aprendizaje, Los años de peregrinación*), 61-64, 69*s.*, 75, 101, 159, 249, 254, 256, 260, 263, 310, 355, 364, 407, 417, 479, 526*s.*, 553, 579, 626, 629*s.*, 685, 692
Xenias mantas (Zahme Xenien), 70, 156, 260*s.*, 310, 671*s.*
Goeze, Johann Melchior, 306, 351
Gogol, Nicolai, 276, 317, 472, 482, 603, 689
Goldoni, Carlo, 469*s.*
Goldsmith, Oliver, 306, 345
Góngora, Luis de, 339
Gontard, Susette, 162, 547*ss.*, 594
Gontcharov, Iván, 462
Gorgias, 381
Görres, Joseph von, 80, 102, 168, 362, 443
Gotthelf, Jeremias, 16, 171-175, 295, 359, 372-375, 442, 456, 471, 473, 583, 611, 622*s.*, 640, 649*s.*, 654, 663, 683, 689
Gottsched, Johann Christoph, 42, 49, 238, 420, 430*s.*
Gozzi, Carlo, 401, 470
Grabbe, Christian Dietrich, 316, 504*s.*
Graf, Urs, 300
Greflinger, Georg, 301
Gregorio VII, 334
Greipl, Fanni, 569*ss.*, 597*s.*
Grévin, Jacques, 478
Grillparzer, Franz, 15*s.*, 39, 45, 48, 80, 93-96, 100, 105*s.*, 171, 274-277, 280, 318, 452, 455*ss.*, 461*s.*, 469*s.*, 474, 480, 501*s.*, 504, 517, 535-538, 557, 569, 573, 587*s.*, 590*ss.*, 595, 601,

603*n.*, 608, 615, 618, 634, 655, 673, 681, 688*n.*, 691
Grimm, hermanos Jakob y Wilhelm, 75, 169, 310, 443, 464
Grimmelshausen, Hans Jakob Christoffel von, 48, 59, 171, 226*n.*, 266, 301, 308, 322, 341, 343, 396, 424, 426, 447, 475, 542, 617, 622, 632, 639*n.*, 649, 652, 674, 682
Grocio, Hugo, 425
Grün, Anastasius, 407
Grünewald, Mathias, 340, 647
Gryphius, Andreas, 110, 226, 342, 394*n.*, 491, 542, 698
Guevara, Andrés de, 341
Guillermo I, 376
Guillermo II, 282, 376
Guillermo de Poitiers, 214, 296
Gundolf, Friedrich, 284
Güntert, Hermann, 293
Günther, Christian, 228, 303*n.*, 306*n.*, 396*n.*, 429*n.*, 438, 440, 564, 567*n.*, 599, 607, 687
Gutzkow, Karl, 446*n.*, 460, 619

Hafis, 68, 157, 258, 298, 356, 401*n.*
Hagedorn, Friedrich von, 396, 430
Haller, Albrecht von, 396, 398, 429*n.*, 600
Hamann, Johann Georg, 12, 15, 51*n.*, 80, 87, 151*n.*, 154, 162, 168, 174, 180, 234, 247, 306, 313, 354, 375, 382, 473, 479, 543, 556, 617, 632, 634, 674, 698
Hammer, Joseph von, 71
Hamsun, Knut, 321
Händel, Georg Friedrich, 148, 233
Hanska, Eva von, 574
Haraldo I, 210
Hardenberg, Friedrich von, *v.* Novalis
Harris, Frank, 44*n.*
Hartmann von Aue, 216, 491
Hauptmann, Carl, 180
Haydn, Joseph, 234, 263
Hebbel, Friedrich, 283, 452, 454, 458, 460, 471, 596*n.*, 666, 682, 689
Hebel, Johann Peter, 293, 353, 368, 418, 441*n.*, 449, 452, 471, 517, 569, 573, 607*n.*, 683
Heckenast, 458, 498
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, 7, 452, 578, 649
Heidegger, Gotthard, 341
Heidegger, Martin, 165
Heine, Heinrich, 99, 102, 209, 317*n.*, 445*n.*, 504, 655
Heinrich der Gleisner, 297, 302, 308
Heinrich von Melk, 336
Heinrich von Morungen, 561
Heinse, Wilhelm, 354, 441
Heliand, 333
Helvetius, Claude Adrien, 145, 271
Hellingrath, Norbert von, 165
Henrici, Christian Friedrich, 303
Herder, Johann Gottfried von, 9, 18*n.*, 28, 39, 43*n.*, 52, 80, 87, 152-155, 158, 162, 164, 166, 168*n.*, 229*n.*, 244-247, 307, 341, 353-356, 382, 438, 443*n.*, 579, 647, 685, 694
Herodoto, 27
Herwegh, Georg, 446*n.*
Herzlieb, Minna, 528, 585*n.*
Hesiodo, 120, 128, 186*n.*, 190, 196*n.*, 202, 204, 220, 245, 290, 415, 440*n.*, 489, 510, 652, 644, 677
Hildegarda de Bingen, 135, 293
Hille, Peter, 180, 323
Hoechner, Heloise, 537
Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus, 78, 80, 88, 97*n.*, 102, 169, 312, 314, 365, 476, 479, 486, 501, 504*n.*, 509, 515, 530, 532*n.*, 588, 590, 614, 633, 653
Hofmannsthal, Hugo von, 107, 412*n.*, 604, 658
Hölderlin, Friedrich, 14-17, 19, 39, 78, 80, 83, 99, 103, 148, 160-166, 170, 179*n.*, 188, 198, 228, 244, 264-271, 277, 280, 314, 355, 358, 367, 376, 451, 453, 481*n.*, 484*n.*, 493, 515*n.*, 533, 545, 547-550, 554, 564, 593*n.*, 616, 618, 621, 632, 642, 648, 666, 683, 689, 695
Hölty, Ludwig, 353
Homero, 19, 52*n.*, 120, 128, 134, 153, 189*n.*, 194*n.*, 198*n.*, 203*n.*, 206, 208, 217, 235, 242*n.*, 250, 253*n.*, 278, 293, 354, 431, 438, 440*n.*, 475, 481, 496, 577, 681, 617, 662, 677, 687, 692, 694
Iliada, 16, 127, 129, 198, 678

Odisea, 30, 127, 194, 198, 253, 477, 694
Horacio, 136, 149, 208, 378, 381*n.*, 395, 644, 651, 657, 678
Hrotswitha, 334
Hugo, Victor, 101-106, 170, 181, 370, 453*n.*, 488, 656, 662, 688
Humboldt, Alexander von, 650
Humboldt, Wilhelm von, 230, 279, 436
Hutten, Ulrich von, 300, 391, 446, 474

Ibsen, Henrik, 174*n.*, 322, 373, 482
Iffland, August Wilhelm, 350
Isaías, 116-125, 148, 151, 169, 191, 227, 246, 268, 271*n.*, 418, 473, 477, 511, 578, 638, 643, 674
Iselin, Isaak, 166

Jacob, 132, 496, 634
Jacobi, Fritz, 152, 154
Jacobsen, Jens Peter, 462, 476
Jachmann, Eleonore, 567*n.*
Jean de Constantinopla, 214
Jean Paul, 65, 67, 78, 80*n.*, 94, 96, 314, 449, 451, 469, 480, 486, 504, 515, 530, 532*n.*, 570, 581, 609, 611*n.*, 622*n.*, 633, 653, 672, 682, 691
Jenófanes, 133
Jenofonte, 684
Jeremías, 119, 123, 125, 331, 555
Jerjes, 187
Jesucristo, 136, 142*n.*, 169, 175*n.*, 284, 494, 635, 644, 649
Jonathán, 200
Jonson, Ben, 300
Jordan, Wilhelm, 166
José II, 236
Juan Teólogo, San, 136
Judith, 193

Kaegi, Werner, 229
Kafka, Franz, 16, 183*n.*, 376*n.*, 476, 500, 557-560, 606, 643, 669
Kaiserchronik, 338
Kalevala, 36, 479
Kalidasa, 293
Kant, Immanuel, 245, 247, 357, 651, 676
Kaufmann. Christoph, 54, 152
Keats, John, 101, 276, 411, 451, 475*n.*, 501, 517, 633, 648, 694
Keller, Gottfried, 8, 10, 106, 169, 295, 314*n.*, 318, 418, 447-450, 464*n.*, 475*n.*, 480, 505, 509, 545, 572*n.*, 575, 601*n.*, 616, 636, 656*n.*, 666
Kepler, Johannes, 343, 395*n.*, 425, 458, 666
Kerner, Justinus, 503
Kierkegaard, Sören, 106, 151, 166, 173*n.*, 179, 374, 376, 475, 526, 557, 579, 586, 588, 608, 646, 674
Kinkel, Gottfried, 666
Klages, Ludwig, 284
Kleist, Heinrich von, 15*n.*, 65, 78, 80, 92*n.*, 95, 105, 168, 228, 271-277, 362, 366, 405*n.*, 469, 474, 479, 486, 501*n.*, 509, 513, 515, 529, 535, 537, 590, 603, 619*n.*, 642, 652*n.*, 666, 683, 689, 696
Klettenberg, Susana von, 550
Klopstock, Friedrich Gottlieb, 51, 56, 144-152, 160, 164, 180, 229, 234-237, 241*n.*, 245, 248, 264, 269, 278, 341, 346, 355, 357, 367, 382, 399, 430, 433, 438*n.*, 458, 516, 560, 617, 687, 690
Köckeritz, 272
König, Eva, 434
Konrad, cura, 338
Konrad von Würzburg, 250
Kormak, 511, 528
Körner, Christian Gottfried, 436, 497, 620
Kotzebue, August von, 350
Kraus, Karl, 184
Kuhlmann, Quirinus, 301, 306, 343
Kühn, Sophie von, 83, 543*n.*
Kurz, Hermann, 452

La Rochefoucauld, François de, 474
Lafontaine, Jean de, 381
Lagerlöf, Selma, 321
Lamartine, Alphonse de, 102, 370, 453
Lamento del cantor Deor, 210
Lange-Eichbaum, W., 482
Lao-Tsé, 674
Laura, 561*n.*
Lavater, Johann Kaspar, 54*n.*, 151-154, 166, 247, 307, 355, 490, 506, 579
Le Sage, Alain René, 393
Lebret, Elise, 546
Leconte de Lisle, Charles, 410

Lenau, Nicolaus, 35, 316, 322, 405, 408, 482, 486, 605, 655
Lengefeld, Charlotte, 509
Lengefeld, Karoline, 509
Lensing, Elise, 596*s.*
Lenz, Jakob Michael Reinhold, 54, 482, 486
Leonardo da Vinci, 42, 168, 390, 613, 699
Leopardi, Giacomo, 408, 462, 476, 502, 566, 569, 605, 615, 655, 677, 689
Lessing, Eva, 306
Lessing, Gotthold Ephraim, 9, 14*s.*, 56, 58, 146, 148, 230*s.*, 233*s.*, 236*ss.*, 247, 318, 350*ss.*, 357, 399, 429, 433*s.*, 644, 686*s.*
Leuthold, Heinrich, 318, 412, 465, 682
Levetzow, Ulrike von, 553*s.*
Libro de los muertos tibetano, 30
Lichtenberg, Georg Christoph, 49, 54, 146, 290, 429, 475, 489, 644, 668
Liliencron, Detlev von, 322
Lind, Jenny, 472
Linde, Otto zur, 180
Lindt, Karl, 148
Lingg, Hermann Ludwig Otto, 412
Linos, 197
Liszt, Franz, 102, 503
Li-tai-po, 293, 304
Loeben, 99, 365
Loerke, Oskar, 648
Lohenstein, Daniel Kaspar von, 226, 491
Lombroso, Cesare, 482
Longino, 19
Louis-Philippe, 452, 688
Lowth, Robert, 146
Lucrecio, 380
Luden, Heinrich, 231
Luder, Peter, 300
Ludgero, San, 477
Ludus de Antichristo, 337
Ludwigslied, 333
Luis XIV, 224*s.*, 423, 542
Luis I de Baviera, 241, 278, 280, 376, 689
Luis II de Baviera, 412
Luis Napoleón, 103
Lutero, Martín, 40, 136, 140*s.*, 151, 180, 196, 226, 236, 246, 279*s.*, 299, 301, 332, 338*ss.*, 344, 352, 386, 391, 395, 423, 475, 609, 642, 649, 674, 683
Macpherson, James, 149, 243, 679
Maeterlinck, Maurice, 107
Magny, C.-E., 579
Mahmud, 208*s.*
Mahoma, 112
Maintenon, marquesa de, 542
Mallarmé, Stéphane, 101, 107, 180, 320
Mann, Thomas, 105, 466*ss.*, 659
Manto, 127
Manuel, Niklaus, 300
Manzoni, Alessandro, 408, 501
Maquiavelo, Nicolás, 13, 390
Marat, Jean, 688
Marc, Julia, 532
Marcabru, trovador, 296
María de Champaña, 215
María Teresa de Austria, 434
Marlowe, Christopher, 300
Marot, Clément, 392
Maupassant, Guy de, 407, 482, 501, 623
Maupertuis, Pierre Louis Moreau de, 349
Mauté, Mathilde, 509
Maximiliano I, 384
Maximiliano II de Baviera, 411*s.*
Maximin, 284
Mazarino, Jules, 474
Mechthild von Hackeborn, 336
Mechthild von Magdeburg, 181, 336
Medici, Lorenzo di, 40, 383, 390
Medici, Piero di, 390
Mencke, 430
Mereau, Sophie, 511, 532
Merlín, 34*s.*, 45, 62, 66, 68, 632
Merseburg, fórmulas de, 25, 48
Mesmer, Franz, 54
Metastasio, Pietro, 413
Metternich, Klemens, 274, 451
Meyer, Conrad Ferdinand, 295, 370, 462, 464, 476, 482, 501, 602, 654
Meyr, Melchior, 261, 465
Mickiewicz, Adam, 170
Miguel Ángel, 16, 42, 136, 139*s.*, 168, 478, 562, 605, 616, 681, 699
Mil y una noches, Las, 31, 196, 208
Milena, 558*ss.*
Milton, John, 142-148, 150, 169, 173, 175, 177, 227, 230, 268, 270, 272, 344, 355, 425, 477, 492*s.*, 495, 499, 510*s.*, 591, 617
Mirabeau, Honoré de, 688

Mirandola, Pico della, 391
Mirsilos, 199
Mohaupt, Amalie, 570*s.*
Moisés, 26*s.*, 29, 35, 109*s.*, 113*ss.*, 118, 120, 122, 127, 144, 169, 290, 325, 473, 673
Molière (Jean-Baptiste Poquelin), 73, 225, 238, 260, 306, 393, 395, 403, 424, 469*s.*, 474, 476*s.*, 501, 651
Molina, Tirso de, 340
Mombert, Alfred, 180
Montaigne, Michel Eyquem de, 392
Montecatino, Antonio, 308
Monteverdi, Claudio, 41
Moreto, Agustín, 340
Mörike, Eduard, 16, 39, 78, 80, 96, 98, 105*s.*, 165, 169, 293, 314*s.*, 367*s.*, 381, 409, 418, 442, 462, 486, 502, 509, 517, 533*s.*, 569, 571, 573, 604*s.*, 607*s.*, 614*s.*, 647, 653, 670, 683, 689, 696
Moscherosch, Johann Michael, 301
Mozart, Wolfgang Amadeus, 73, 234, 237, 274, 313, 434, 444, 458, 474, 476, 508, 618, 625, 630, 666, 690, 695*s.*
Müller, canciller Friedrich von, 64, 69, 160, 259, 261, 263, 404, 454*s.*, 554*s.*, 585, 628
Murner, Thomas, 340, 475, 477
Musil, Robert, 517
Mussato, Albertino, 383
Musset, Alfred de, 102, 171, 318, 410, 462, 504, 506, 538, 683, 689
Mussolini, Benito, 286

Naamán, 416
Nabucodonosor, 331
Nägeli, Hans Georg, 38
Napoleón Bonaparte, 63, 67, 71*ss.*, 99, 156, 231, 234, 241, 244, 248, 257*s.*, 260*s.*, 264, 271, 274, 309, 442, 452, 507*s.*, 577, 650, 685, 688, 692
Napoleón III, 453, 688
Nast, Luise, 546
Neidhart von Reuenthal, 298
Nerón, 381
Nerval, Gérard de, 171, 316, 482, 501, 683
Nestroy, Johann, 42, 469, 649
Neuffer, Klara, 534
Neumark, Georg, 395
Newton, Isaac, 665
Nicolai, Friedrich, 430, 434
Nietzsche, Friedrich, 10, 14-18, 51, 105, 173, 178-182, 271, 280-285, 323, 376, 463, 481*s.*, 555, 578, 580, 609, 639, 657, 665, 669, 675*s.*, 681, 689*s.*, 696
Notker Balbulus, 333*s.*, 473, 635
Notker el Alemán, 334
Novalis (Friedrich von Hardenberg), 80-84, 86, 92, 98, 100-103, 108, 168*s.*, 181, 311, 314, 358, 362, 364, 376, 405, 443, 453, 476, 515*s.*, 530, 543*ss.*, 554, 613, 653

Octaviano, 207
Odón de Cluny, 334
Oken, Lorenz, 650
Olaf el Santo, 210
Olsen, Regine, 557
Opitz, Martin, 141, 226, 394*s.*
Orfeo, 27*s.*, 30-36, 39, 41*s.*, 45, 48, 64, 77, 104, 106, 108, 117, 125*ss.*, 129, 131, 153, 181, 186, 197, 479, 543, 584, 694
Oseas, 115, 482, 557, 643
Oser, Friederike, 60
Ossian, 149, 153, 242-245, 247, 250, 428, 438, 477*s.*, 617
Ossin, 477
Oswald von Wolkenstein, 298, 300
Otfried von Weissenburg, 333
Otway, Thomas, 425
Overbeck, Friedrich, 364
Ovidio, 41, 476, 488

Pablo, San, 332
Pachelbel, Johann, 396
Paganini, Niccolo, 94, 102
Panowitz, Rudolf, 180
Paracelso (Theophrastus von Hohenheim), 40, 300, 343, 635
Pascal, Blaise, 376, 501, 578, 643, 681
Paumgarten, Charlotte von, 591*s.*
Pedro el Grande, 650
Péguy, Charles, 184
Pericles, 132, 230, 237, 684
Persio, 381
Pestalozzi, Johann Heinrich, 166*s.*, 171*ss.*, 373, 375, 494, 577, 608, 642, 645, 650, 689

Petrarca, Francesco, 139, 381, 383*s.*, 488, 561, 581, 678*s.*
Pindaro, 149, 181, 204*s.*, 207, 219, 222, 246, 258, 270, 278, 361, 395, 441, 473, 651, 678, 695
Pirckheimer, Willibald, 391
Platen-Hallermünde, August von, 277*ss.*, 284, 370, 405, 408, 566, 681
Platón, 33*s.*, 133*s.*, 139, 155, 206, 229, 354, 421, 482*ss.*, 539*s.*, 547, 560, 567, 578, 639, 677, 694
Plotino, 158
Plutarco, 127, 194, 239
Poe, Edgar Allan, 455, 504*s.*, 518, 689
Policrates, 203
Poliziano, Angelo, 41, 381, 383, 390
Pompadour, marquesa de, 427
Pope, Alexander, 347, 440, 475
Pound, Ezra, 286
Powell, Mary, 510
Pradon, Nicholas, 224
Pulci, Ludovico, 383
Pushkin, Alejandro, 176, 515
Pyra, Emanuel Jakob, 147, 168

Quevedo, Francisco de, 341, 393

Rabelais, François, 36, 301*s.*, 393, 423
Racine, Jean Baptiste, 142, 222-225, 227, 360, 382, 492*s.*, 403, 469*s.*, 542*s.*, 578*s.*, 607, 619, 642, 681, 685
Rafael Sanzio, 73, 139, 168, 364, 465, 508, 681, 699
Raimund, Ferdinand, 42, 469, 474, 501
Ramler, Karl Wilhelm, 238
Ramuz, Charles Ferdinand, 622
Ranke, Leopold von, 7
Rau, Luise, 534
Ravel, Maurice, 101, 106
Rehm, Walter, 83, 442, 579
Reichardt, Johann Friedrich, 444
Rembrandt, Harmensz van Rijn, 42, 44, 64, 300*s.*, 419
Reuchlin, Johannes, 40
Reuter, Christian, 303, 504
Reuter, Fritz, 452
Richelieu, Armand Jean de, 223, 229
Richter, Jean Paul, *v.* Jean Paul
Riemer, Friedrich Wilhelm, 437, 518, 554*s.*, 580, 582, 585, 629, 671
Rilke, Rainer Maria, 83, 107*s.*, 180*s.*, 183, 376, 412, 516, 605, 659
Rimbaud, Jean Arthur, 39, 106*s.*, 182, 320*s.*, 539, 604, 642*s.*
Robertson, J. G., 78
Rodin, Auguste, 181
Rodolfo II, 276
Rohde, Erwin, 33
Romualdo, San, 687
Ronsard, Pierre de, 141, 392*s.*, 474, 478
Rossetti, Dante Gabriel, 101, 171, 181, 501, 545
Rossetti, Elizabeth, 545
Rousseau, Jean-Jacques, 50, 56, 96, 169, 260, 264, 271, 306, 348, 350*s.*, 354, 361, 427, 478*s.*, 500, 617, 652, 688
Rowley, Thomas, 428
Rudaki, 208
Rudel, Jaufre, 560*s.*, 564
Runge, Arnold, 597
Runge, Philipp Otto, 78, 99
Ruodlieb, 334

Saadi, 233
Sabatier, Mme, 539
Sachs, Hans, 414, 422*s.*, 460, 683
Safo, 34, 199, 203, 509, 513, 635*s.*, 677, 683, 695
Saga de Egil, 211 (*v. también* Egil)
Saint-Evremond, Charles de, 146
Sainte-Beuve, Charles Augustin, 662
Salomón, 136, 169, 200, 616
Salzmann, Christian Gotthelf, 625
Sancta Clara, Abraham a, 340, 364
Sanctis, Francisco de, 229
Sand, George, 407, 538
Sartre, Jean-Paul, 670
Saúl, 193, 200, 203
Savonarola, Girolamo, 136, 390
Scarron, Paul, 381, 393, 475
Scott, Walter, 407, 428, 455, 475, 663
Schack, conde de, 412
Schadewaldt, Wolfgang, 199, 496
Schaeder, Grete, 57
Scheffel, Johann Viktor von, 666
Scheffler, Johann, *v.* Angelus Silesius
Scheidegger, Louise, 601
Scheidt, Samuel, 396
Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph von, 80, 83, 85, 100, 168, 310, 443

Scherer, Wilhelm, 7, 232*s.*
Schiller, Friedrich von, 9, 11, 14*ss.*, 18, 45, 56, 73, 96, 104, 157, 188, 190, 228, 230, 239-242, 244*s.*, 247, 254, 256, 262, 264, 271*s.*, 274, 295, 307, 350, 357-361, 368-371, 374, 376, 400, 404, 415, 429*s.*, 435*s.*, 438, 442, 469, 493, 496*s.*, 499, 506, 509, 512, 514, 530, 543, 546, 551, 554, 579, 581, 583, 595, 602, 608*s.*, 611*s.*, 619-627, 631, 638*s.*, 644, 648, 654, 664*s.*, 674*ss.*, 678, 690*ss.*, 694
Schlegel, August Wilhelm, 80
Schlegel, Friedrich, 80, 99, 168, 313*ss.*, 530, 652
Schleiermacher, Friedrich, 102
Schlesinger, Marie, 575*s.*
Schlosser, Johann Ludwig, 506
Schmolcke, Benjamin, 344
Schönkopf, Käthchen, 528, 563
Schopenhauer, Arthur, 10, 13*s.*, 17, 462*s.*, 503, 669
Schubart, Christian Friedrich Daniel, 239, 504
Schubert, Franz, 19, 244, 274, 419, 445, 451, 480, 508, 536, 625
Schuler, 284
Schulz, Johann Abraham Peter, 444
Schumann, Clara, 486
Schumann, Robert, 80, 486*s.*
Schupp, Balthasar, 342
Schütz, Heinrich, 396
Séneca, 378, 396
Sennacherib, 123
Sengle, Friedrich, 148
Sessa, duque de, 510, 580
Seuse, Heinrich, 168, 494
Shaftesbury, Anthony Ashley Cooper, 50
Shakespeare, William, 16, 39, 42-53, 55, 59, 60, 64, 78, 106, 141, 153, 161, 166, 173, 222, 230, 242, 247, 358, 382, 393, 418, 422, 469*s.*, 475, 478*s.*, 507, 509, 513, 522-525, 528*s.*, 562, 581, 587*s.*, 603, 617, 619, 642, 649, 672*s.*, 679, 681, 683, 685*s.*, 692, 694*s.*
Shaw, Bernard, 290
Shelley, Percy Pysshe, 39, 101, 169*s.*, 276*s.*, 316, 407, 509, 590*s.*, 615, 618, 683
Sheridan, Richard Brinsley, 428
Silvio, Eneas, 389
Simónides, 205
Sócrates, 51, 133, 206, 644, 684
Sófocles, 16*s.*, 43, 112, 127, 132, 357, 496, 513, 587, 638, 684, 695
Solón, 199, 635
Somers, lord, 425
Soret, 507
Southey, Robert, 410
Spee, Friedrich von, 341
Spener, Philipp Jakob, 343
Spielhagen, Friedrich, 466, 667
Spinoza, Baruch, 344, 355, 425
Spitteler, Carl, 285, 412, 465, 573
Striggio, Alessandro, 41
Stadion, Johann Philipp von, 237, 398
Staël, Germaine de, 403*s.*, 628
Staiger, Emil, 165
Stauffer, Karl, 465, 476
Stein, Charlotte von, 355, 401, 528, 550*s.*, 563*s.*, 627
Stendhal (Henri Beyle), 276, 462, 573, 581, 624, 654, 681, 685
Sterne, Laurence, 345
Stieler, Kaspar, 301
Stifter, Adalbert, 15, 39, 276, 280, 283, 314, 368*ss.*, 374, 456-462, 465, 498*s.*, 554, 564, 569*ss.*, 597*s.*, 602, 611, 622*ss.*, 631*s.*, 634, 636, 639, 645*s.*, 653*s.*, 666, 670, 676, 689, 699*s.*
Stolberg, Gustchen, 155, 528, 550, 617
Storm, Theodor, 367
Strachow, Nicolás, 582
Strauss, David Friedrich, 670
Strich, Fritz, 693
Strindberg, August, 482
Sturluson, Snorri, 210*s.*
Sully, duque de, 427
Swedenborg, Emanuel, 54, 159, 355, 543
Swift, Jonathan, 345, 348, 475
Swinburne, Algernon Charles, 407, 475, 477, 504
Sybel, Heinrich von, 411
Szymanowska, pianista, 527, 554

Taillefer, 214
Taine, Hippolyte, 222
Taliesin, 31, 103
Talmud, 376
Tallius, C., 13

Tamiris, 197
Tannhäuser, 168, 297*s.*
Targioni, Fanny, 566
Tarquinio, 330
Tasso, Torquato, 13, 42, 230, 251, 383, 390*s.*, 425, 482*s.*, 683
Tassoni, Alessandro, 301
Tauler, Johannes, 168
Telesila, 193
Temístocles, 684
Tennyson, Alfred, 370, 411, 688
Teócrito, 52, 378, 381, 409
Teognis, 203
Tepl, Johannes von, 338
Terencio, 334
Tersteegen, Gerhard, 344, 643
Thibaut IV, 214
Thomas, trovador, 519
Thomson, James, 427
Tibulo, 208
Ticiano, 699
Tieck, Ludwig, 86, 92, 99, 168, 314, 362, 364, 618, 630, 652
Till Eulenspiegel, 299
Timón de Atenas, 418
Tiresias, 112, 127, 144, 477
Tirteo, 193, 270
Tobler, Adolf, 72
Tolstoi, Leo, 175, 322, 374*s.*, 472, 577, 580*s.*, 608, 646
Tomás de Kempis, 141
Toussaint-Louverture, 456
Trakl, Georg, 182, 184, 505, 557, 605*s.*
Trapezuntio, 387
Treibel, Jenny, 282
Treitschke, Heinrich von, 232
Trithemius, 343
Tucídides, 684
Turgueniev, Iván, 582
Tutilo, 333

Uhland, Ludwig, 315, 445
Urbano II, 334
Uz, Johann Peter, 147

Valeriano, Pierio, 13, 416
Valeriano, Urbano, 416
Van Gogh, Vincent, 321
Vauvenargues, Lucas de, 474
Vedas, 330
Vega, Lope de, 42, 222, 340, 393, 395, 469*s.*, 509, 542, 580, 648, 663
Velásquez, empresario, 580
Verlaine, Paul, 101, 106, 320*s.*, 324, 476, 485, 489, 504*s.*, 509, 511, 538
Verwey, Albert, 285
Vigny, Alfred de, 102, 171, 410, 459, 475, 653
Villiers de l'Isle Adam, Philipp Auguste de, 410
Villon, François, 298*s.*, 319, 321, 392
Virgilio, 40*s.*, 110, 136-139, 202, 207*s.*, 219, 235, 334, 378*s.*, 381*ss.*, 385, 393, 395, 400, 473, 476, 647, 678, 686*s.*, 694
Vita Merlini, 35
Vivaldi, Antonio, 233
Vogel, doctor, 77
Vogel, Henriette, 501, 503
Volker, 192, 194
Voltaire, François Marie Arouet de, 234, 260, 271, 348*s.*, 280, 402*ss.*, 427, 452*ss.*, 476, 488, 490, 662, 679, 688
Völuspa, 127
Völva, 127
Vondel, Joost van den, 425
Voss, Johann Heinrich, 430, 440, 444
Vossler, Karl, 272, 229, 566

Wace, 214*s.*
Wackenroder, Wilhelm Heinrich, 80, 82, 106, 168, 362, 364, 618
Wagner, Richard, 102, 105, 170, 178*ss.*, 281, 283*s.*, 363, 412, 468, 503, 580, 666, 676*s.*, 690
Waiblinger, 314, 533
Walther von der Vogelweide, 218*ss.*, 225, 230, 297, 336, 446
Weckherlin, Georg Rudolf, 226, 394
Wedekind, Frank, 322*ss.*
Weigel, Valentin, 343
Weinheber, Josef, 286, 505
Wellington, Arthur, 261
Werder, Dietrich von dem, 226, 395
Werner, Zacharias, 78, 80, 99, 101, 168, 314, 363, 365, 376, 472, 589
Wernher der Gartenaere, 335
Wernicke, 49
Westbrook, Harriet, 591
Whitman, Walt, 317

Wieland, Christoph Martin, 19, 54, 57, 147, 152, 237, 351, 381, 398*ss.*, 402, 429*ss.*, 435, 474, 476, 493, 506, 565, 613, 630, 657, 680, 682, 690, 698
Wilamowitz-Möllendorf, Ulrich von, 15
Wille, Bruno, 180
Willemer, Marianne, 528, 586
Williram, abad, 335
Winckelmann, Johann Joachim, 14, 234, 244, 264, 277, 344, 354, 368, 382, 399, 434, 565*s.*
Wittenweiler, Heinrich, 298
Wladislav, duque, 280
Wolff, Hans M., 57
Wolfram von Eschenbach, 39, 216*ss.*, 491, 651
Wöllner, Johann Christoph von, 54
Wordsworth, William, 101, 411

Young, Edward, 51, 345

Zangerle, Ignaz, 579
Zelter, Karl Friedrich, 263, 404, 454, 627, 629*s.*, 637
Zesen, Philipp von, 341, 394
Zimmer, Benedikt, 485
Zimmermann, Hans Georg, 153, 386, 685
Zink, Burkard, 414
Zinzendorf, Nikolaus Ludwig von, 152
Zoroastro, 133, 178, 180, 273
Zwingli, Ulrich, 386, 391

ÍNDICE GENERAL

Prólogo a la segunda edición alemana 7

LA CONSAGRACIÓN

Los magos 25

Historia primitiva 25
El Renacimiento 39
Prerromanticismo 49
Goethe 55
El romanticismo alemán 79
El romanticismo europeo 101

Los videntes 109

Videntes mágicos y místicos 109
Los profetas judíos 113
El Reino de Dios 120
La tragedia griega 126
Poeta vates 134
Poesía sagrada de los alemanes 145
Videntes y profetas modernos 167

Los cantores 185

Videncia mítica 185
La gloria de los cantores 191
El sentido trágico del cantor 200
Escaldos y caballeros 210
Clasicismo 221
Clasicismo alemán 225
Cantores sin héroes 264
Crepúsculo de los dioses 279

LA PROFANACIÓN

Los prestidigitadores 289

Tipos secundarios 289
El reino de Hermes 291
Bajos fondos literarios 295
Vagabundos burgueses 303
Poetas malditos 315

Los sacerdotes 325

Espíritu sacerdotal 325
Poesía eclesiástica 332
Cisma de la Iglesia 339
Secularización 344
Consagración de lo humano 353
Romanticismo eclesiástico 361
Sacerdotes sin Iglesia 368

Los poetas cisnes 378

Poesía laureada 378
El destino trágico del poeta laureado 389
Clasicismo alemán 394
El ocaso de la aristocracia 404

La Pobreza 414

Cultura burguesa 414
Poetas burgueses 421
Consagración de la pobreza 431
Cantores del pueblo 438
El eclipse 450

El Sufrimiento 469

Poetas felices 469
Enfermedad de poeta 472
Locura 481
El sufrimiento como consagración 487

El Amor 509

Imaginación erótica 509
Magia del amor 518
Amor sagrado 539
Amor aristócrata 560

La Culpa 577

El poeta como acusado 577
Culpabilidad poética 582
Formas de culpabilidad 584
El silencio 602

La Perfección 609

La obra 609

Formas del crear 612
El sentido del crear 631
Duda y fracaso 651

LA FAMA 661

El éxito literario 661
Fama de poeta 670
La inmortalidad 683

ÍNDICE DE NOMBRES Y DE OBRAS ANÓNIMAS 701

impreso en offset marvi, s. a.
leiria 72-A (san andrés tetepilco)
méxico 13, d. f.
se imprimieron 4000 ejemplares
11 de marzo de 1977